Secolul 20

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

PREZENTAREA ARTISTICĂ
GETA BRĂTESCU

coperta

Marilyn: dedublare şi singurătate

Montaj, tehnică mixtă,
de Geta Brătescu

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Secolul 20 Revistă de literatură universală

editată de Uniunea Scriitorilor din Republica Socialistă România

Colegiul de redacție:

ACAD. AL. PHILIPPIDE, ACAD. EUGEN JEBELEANU, ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA, MIHNEA GHEORGHIU, EDGAR PAPU, VASILE NICOLESCU, OV. S. CROHMĂLNICEANU. ȘTEFAN AUG. DOINAȘ, ALEXANDRU BACIU, DAN HĂULICĂ, REDACTOR-ȘEF

197

6.1977

SUMAR

FASCINAȚIA ȘI TIRANIA IMAGINII

NORMAN MAILER
MARILYN
fragmente, în românește de Alina Clej ● 5
ECATERINA OPROIU: *Mitologii profane — Vînătorul și prada*
Fișe critice americane: Richard Poirier, Michel Cowan și Richard Gilman ● 28
JAMES BALDWIN despre Norman Mailer: *Vocația și răspunderea romancierului* ● 30
ANDREI BREZIANU: *«Marilyn» de Norman Mailer—Radiografia unui mit* ● 32

RENÉ BERGER
MUTAȚIA SEMNELOR
O nouă dimensiune: Difuzarea de masă; De la esență la comunicare, în românește de I. Igiroșianu, cu o prezentare de C. Chirculescu: *Imaginarul contemporan între fatalități tehnologice și aspirații sufletești*
●

MICHAEL HAMBURGER
ȘTEFAN AUG. DOINAȘ: *O triplă lectură a poemului „Travelling"* ● 42
MICHAEL HAMBURGER: *Travelling*, poem, *Adevărul poeziei*, în românește de Ștefan Aug. Doinaș și Andrei Brezianu ● 59

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

PETER HANDKE

PETER HANDKE: *Scurtă scrisoare pentru o lungă despărţire*, roman, fragment, în româneşte de Rodica Demian şi Sînziana Pop ● 63
PETER HANDKE: *Ceea ce nu sunt, nu am, nu doresc, nu-mi place — şi ceea ce mi-ar place : ceea ce am şi ceea ce sunt ; Întrerupere în mijlocul frazei ; Aici stă ceva pe hîrtie ; Roluri ; Nefolositele situaţii aducătoare de moarte* — poeme, în româneşte de Petre Stoica ● 76
PETRE STOICA: *Handke — Poetul şi prozatorul* ● 81

CÉSAR RENCIFO

CÉSAR RENCIFO: *Ce a lăsat furtuna*, piesă de teatru, în româneşte de Paul Alexandru Georgescu ● 84
PAUL ALEXANDRU GEORGESCU: *Întîlnire cu César Rencifo* ● 106

LITERATURA ROMÂNĂ PESTE HOTARE
ALEXANDRU BALACI—PREMIUL TAORMINA

GIANCARLO VIGORELLI: *O vocaţie de militant umanist;* ELIO FILIPPO ACCROCCA: *Continuînd o prestigioasă pleiadă ;* ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA: *Lauri pentru o sinteză romanică ;* EDGAR PAPU: *Seninătate şi armonie;* ANDREIA ROMAN: *Afinităţile şi opţiunile unui italienist* ● 113
ALEXANDRU BALACI: *Repere : Laus Romae, Încarnarea poeziei, Istoria, suma operelor de cultură*, fragmente dintr-o profesiune de credinţă ● 120

SCRIITORI ROMÂNI ÎN LIMBI STRĂINE
LAURENŢIU FULGA

LAURENŢIU FULGA: *La strana signorina Ruth*, nuvelă, în limba italiană, cu o prezentare de Florian Potra — *Il fascino di un'opera prima* ● 125

DIN PATRIMONIUL CONTEMPORANEITĂŢII

LUCIAN RAICU: *„Redevenirăm contemporanii lui Eminescu" : Alexandru Philippide* ● 134

CONFLUENŢE

La aniversarea revistei **VOPROSI LITERATURÎ**
L. LAZAREV: *Poezia profesiunii de redactor*, în româneşte de A. Văleanu ● 140; TATIANA NICOLESCU: *Vitalitatea criticii* ● 143

ARTE
MIMI PODEANU

DAN HĂULICĂ: *Tapiseria, un loc al convergenţelor majore*, cu imagini în culoare din creaţia artistei

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

NORMAN MAILER

MARILYN

Să ne gîndim așadar la Marilyn, întruchiparea poveștii noastre de iubire a tuturora cu America, Marilyn, fata cea blondă și frumoasă, cu vocea ei încîntătoare și plăcută, cu făptura ei rivalizînd în prospețime cu aerul curților noastre interioare. Era idolul nostru, dulcele idol al sexului, și dulceața emana din ea cu rezonanța timbrului celei mai mlădioase fibre de vioară...

Ce lovitură pentru viața de vis a națiunii cînd îngerul s-a prăbușit, răpus de o doză nesăbuită. Va fi fost, poate, o sinucidere, premeditată, cu barbiturice? O moarte accidentală? O pierdere a socotelii hapurilor înghițite? Sau, poate, un sfîrșit și mai sinistru?... Nimeni nu poate ști. Pe cît a fost de răsunătoare grozăvia morții lui Hemingway, pe atît a fost de învăluită în mister moartea ei. Și în timp ce morțile și catastrofele spirituale ale anilor '60 se abăteau asupra regilor și reginelor Americii, în timp ce Jack Kennedy, și Bobby, și Martin Luther King erau uciși, iar Jackie Kennedy se căsătorea cu Aristotel Onassis și Teddy Kennedy derapa de pe podul de la Chappaquiddick, deceniul inaugurat de întronarea lui Hemingway ca monarh al artelor americane se încheia cu regența lui Andy Warhol. Iar stafia lui Marilyn învăluia într-o mireasmă de lavandă configurația dramatică a Americii anilor '60, retrospectiv marcată de prezența lui Richard Nixon în pragul puterii supreme. „Idila e un pariu stupid" mărturisea — percutant — șocul electronic și, pe această notă, începea pentru noi lungul deceniu al anilor '60, încheiat acum prin inserția parazitară a televiziunii în seva estetică americană, înveninată de droguri.

Din ce perspectivă o contemplăm astăzi pe Marilyn, ultimul idol al cinematografului nostru? Nu i-a plăcut niciodată televiziunea. Prefera sala de spectacol cu zecile de chipuri cufundate în întuneric, luminile mișcătoare, fața ei însuflețind, iluminînd tot ecranul. Știa, poate, mai bine ca oricine, că întruchipa ultimul mit capabil de a înflori în acel amurg tîrziu al visului american — se născuse doar în anul morții lui Valentino, iar urmele pașilor lui la intrarea de la Grauman's Chinese Theatre era

* fragmente

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

semnul predestinat al zodiei sale. Pentru ultima aristocrată a cinematografului, ar fi fost nepotrivit să fie disecată și apoi asimilată în spațiul strîmt și familiar al unui living-room american. Nu, ea aparținea religiei oculte a filmului și ultimului sabat hollywoodian. Poate că avea o voce la fel de sfioasă și un trup la fel de plăpînd ca al unei fete oarecare, dar pe ecran căpăta dimensiuni care depășeau hotarele vieții obișnuite.

. . . Căci era o vedetă de cinema care se izola cu îndărătnicie și știa să-și etaleze candoarea cu o aroganță bătăioasă, pierzîndu-se alteori în complexe de inferioritate; (mare democrată printre filozofi), iubindu-i pe cei ce muncesc, tiranică cu colegii, o zeiță crudă, totuși în stare să se înduioșeze de zbaterea unui peștișor muribund, iubitoare de cărți, fără să fie o cititoare, artistă mîndră și infailibilă; se azvîrlea cu plăcere în brațele publicității; cînd era înfocată, devenea mai aprigă decît leoaica rîvnind la un mascul în călduri; alteori, explozie feminină de inteligență și sensibitate, lîncezind însă, la răstimpuri, zile întregi, cu nepăsare, în apele tulburi ale depresiunii; copilă, și totuși actriță matură, gata să provoace înfruntări, lăsînd, de pildă, incident memorabil, să-i cadă pe jos o mănușă la o premieră; izvor de farmec și de plictiseală în același timp; vîrtej năpraznic de frumusețe, atunci cînd se împodobea, și femeie murdară și gîrbovită în momentele ei proaste, cu miros neplăcut; uriaș și pigmeu al sentimentului; iubitoare de viață și hienă lașă a morții, atunci cînd se îmbiba în aburii otrăvitori ai drogurilor: cuptor al iubirii, rareori aprins — nu-și dezbrăca la culcare sutienul — era, desigur, și mai mult și mai puțin decît marea noastră vrăjitoare de argint, a noastră, a tuturora. În ambiția ei atît de faustică, în ignoranța ei față de dimensiunile culturale, în năzuințele ei de libertate și în dorințele ei tiranice, în idealurile ei nobile, democratice, zădărnicite de prăpastia tot mai adîncă a narcisismului, în care, fiecare dintre cei apropiați ei — prieten sau sclav —, era silit să se afunde, Marilyn este reflecția mărită a ființei noastre, a generației noastre cîndva glorioase, astăzi aproape înfrînte. Da, pornise într-adevăr în recunoaștere, în anii '50, ca să ne lase drept mesaj la moartea ei îndemnul: „Baby dă-l înainte". Acum n-a mai rămas decît stafia anilor '60. Mîhnirea provocată de pierderea lui Marilyn răzbate și din aceste rînduri scrise de prietenul ei, Norman Rosten, în cartea *Marilyn-An Untold story (Marilyn-o poveste nepovestită)* — „Era mîndră de felul cum spăla vasele și ridica paharele în lumină ca să le cerceteze. Juca badminton cu mult talent și i se întîmpla uneori să nimerească în capul cuiva (nimic grav). Era veselă, gălăgioasă, tandră, și gata oricînd să rîdă. Asta se întîmpla cu șapte veri înainte de a muri. . . Îi plăcea salonul: obișnuia să spună: fă întuneric și lasă să intre aerul. Dormea tîrziu, își pregătea singură micul dejun și pleca la plimbare prin pădure, uneori, în tovărășia pisicii. Marilyn iubea animalele; se simțea atrasă de tot ce era viu. Era în stare să cheltuiască sute de dolari ca să salveze un copac spintecat de furtună și se întrista de moartea lui. Se îngrijea de adăposturi pentru păsările cerului, făcînd căsuțe în copaci, hrănea viețățile care se aciuiau prin grădina din jurul casei, și le ocrotea pe vreme rea. Mai ales, îi plăceau cîinii și pisicile. Avusese un cîine, melancolic din fire, despre care era convinsă că e deprimat. Se străduia din răsputeri să-l facă să se joace, dar încercările ei îl deprimau și mai mult; în rarele momente cînd i se întîmpla să execute totuși un salt timid, Marilyn îl lua în brațe și-l săruta, nebună de fericire".

De ce n-am recunoaște că Marilyn silește pe scriitor să reconsidere întreaga problemă a biografiei? Întrebarea care se pune este aceea de a ști dacă putem defini o personalitate pornind de la faptele vieții sale, ceea ce conduce inevitabil la dilema determinată de magnetismul îngrozitor al faptelor: faptele atrag întotdeauna alte fapte aflate la polul opus. Rar poți întîlni în viață o mărturie care să nu fie contrazisă de îndată de alte mărturii. Într-o carieră ca cea a lui Monroe, nimeni nu poate

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

şti cu exactitate dacă nu cumva actriţa a preluat un rol vechi, sau dacă a experimentat unul nou, sau dacă, dimpotrivă, eul ei adevărat nu s-a manifestat de fapt niciodată, deşi şi-a irosit viaţa toată încercînd să-l descopere. Pentru o carieră ca a ei, zic, conturul faptelor se pierde, copleşit de o enigmă şi mai mare: cum apare realitatea unui actor cu adevărat talentat? De vreme ce importanţa psihologică pe care o are un rol constituie o prezenţă existenţială mai puternică decît viaţa de toate zilele (de fapt, rolul provoacă reacţii reale tuturor celor care-l observă), zona tulbure, unde realitatea se îngînă cu fantezia, este probabil mai intensă la un mare actor decît la ceilalţi. Chiar dacă unele fapte din viaţa lui Monroe pot fi verificate sau, dimpotrivă, aflăm întristaţi, din amintirile ei, că într-un anume moment al propriului ei trecut, Monroe nu a fost exactă — pentru a nu folosi decît un eufemism — dovedim foarte puţin. Căci un actor trăieşte iluzia ca şi cînd ar fi un adevăr. Un adevăr fals poate fi mai real decît un adevăr denaturat.

Avînd în vedere că aceasta este o cale limitată de stabilire a autenticităţii faptelor, următoarea întrebare ar fi dacă o viaţă ca a ei se poate preta metodelor biografice. Desigur, cele două povestiri publicate pînă acum dovedesc limitele unei abordări convenţionale. Prima, de Maurice Zolotow, *Marilyn Monroe*, scrisă pe cînd actriţa trăia, este plină de observaţii psihanalitice interesante, de felul celor care se pot auzi în jurul unei mese la orice cafenea newyorkeză, cînd doi oameni inteligenţi îl analizează pe un al treilea. Dar volumul în cauză este înţesat cu anecdote exagerate şi artificiale, ce par nedemne de crezare prin însuşi stilul în care sînt scrise — stilul unui autor de articole de senzaţie, reîncălzind supa altor articole de senzaţie. Rezultă o carte alcătuită mai mult din „factoide" (pentru a mă alătura, prin acest termen, cohortelor născocitorilor înfometaţi de cuvinte noi), mai puţin aşadar din fapte propriu zise, e vorba de elemente ce nu preexistă apariţiei lor în coloanele presei, creaţii ce nu sînt atît minciuni, cît instrumente de a manevra emoţiile MAJORITĂŢII TĂCUTE. (S-ar putea de exemplu ca Richard Nixon să nu fi folosit decît „factoide" în viaţa sa publică).

Astfel cartea lui Zolotow poate lăsa pe gînduri pe un alt biograf. Dacă o parte din cele mai bune istorii ar fi fost adevărate, ce grozav ar fi fost să le putem folosi — dar iată că, pur şi simplu, nu ne putem bizui pe ele, căci au fost în mare parte scrise de Marilyn; adică de Marilyn prin intermediul lui Ben Hecht, o formidabilă agenţie „factoidă", şi publicate într-un supliment duminical, în 1954. Hecht n-a fost niciodată genul de scriitor care să spună adevărul, dacă o născocire l-a putut ajuta să-şi însufleţească proza, şi Marilyn însăşi îşi modela şi ajusta poveştile de ani de zile. Nu există echipă care să fi contribuit mai mult la înceţoşarea care pluteşte, literar vorbind, deasupra legendei, decît „Marilyn ben Hecht".

A doua carte, *Norman Jean* de Fred Lawrence Guiles, pare mai exactă şi este cu siguranţă mai riguroasă, la fel de fidelă faptelor prezentate, cum a fost, poate, la vremea ei, şi cartea lui Carlos Baker despre Hemingway — o lucrare întemeiată pe examinarea surselor şi pe o cronologie corectă — munca pătimaşă a unui reporter, căci, în ziaristică, confruntarea datelor ţine loc de pasiune. Aşadar este o biografie de o valoare apreciabilă în verificarea faptelor vieţii ei. Cu toate acestea personalitatea lui Monroe rămîne în penumbră. Faptele trăiesc, dar Marilyn nu. Meritul lui *Norman Jean* e aşadar acela de a constitui o plauzibilă sursă pentru o mai amplă biografie ulterioară ... Proaspătul candidat la funcţia de biograf, autorul acestor rînduri, şi-a cumpărat nu de mult o sticlă de „Chanel 5" (Monroe era o fervent ă a acestui parfum) — închipuindu-şi că va poseda prin el cea mai bună definire a mirosului caracteristic unui magazin de mîna a doua. Şi totuşi el nu va şti niciodată cum mirosea „Chanel 5" pe pielea ei. E conştient că faptul de a nu fi cunoscut-o va rămîne pentru totdeauna o lacună a scrisului său, similară, să spunem, cu părerea de rău pe care i-o trezeşte

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

şi acum gîndul că, tînăr fiind, n-a hoinărit, îndrăgostit, pe străzile Parisului. Oricît de multe ar fi putut afla despre ea, n-ar fi putut niciodată deţine acea cunoaştere de nepreţuit pe care i-ar fi dat-o sentimentul că o place puţin sau dimpotrivă, că nu o place deloc, şi astfel să poată căpăta senzaţia că se închină aceluiaşi zeu sau, dimpotrivă, că se găsesc în tabere adverse.

...Unul din regretele vieţii lui a rămas faptul că nu a cunoscut-o personal niciodată, deşi au avut cunoştinţe comune. Cel ce scrie aceste rînduri se mutase în Brooklyn, cu mult înainte ca cineva să fi auzit de Marilyn Monroe — trăise acolo 20 de ani, neştiut de nimeni, locuise în acelaşi bloc de granit cenuşiu unde Arthur Miller lucra la „Moartea unui comis voiajor", în acelaşi timp în care subsemnatul scria „Cei goi şi cei morţi". Întîlnindu-se întîmplător pe scări, sau în dreptul cutiei poştale din hol, autorii schimbau cîteva cuvinte, aşteptînd cu neîncredere să afle vreo noutate politică sau literară asupra căreia să se repeadă, convinşi şi unul şi altul, la despărţire, că personalitatea atît de ştearsă a celuilalt nu avea niciodată să ducă la nimic. După ani de zile, Miller devenind soţul lui Monroe, vedeta şi dramaturgul locuiseră la o fermă în Connecticut, la vreo cinci mile depărtare de casa autorului mai tînăr, care, neştiind încă în ce fel avea să sfîrşească relaţia lor, aştepta o invitaţie; care, desigur, n-a venit. E adevărat că nu au fost niciodată prieteni apropiaţi, iar romancierul nu ar fi putut să-l condamne făţiş pe dramaturg pentru faptul că evita dramele pasionale. La urma urmei, ambiţia lui ascunsă fusese s-o răpească pe Marilyn; vanitatea îl îndemna să creadă că nimeni altul nu ar fi fost omul nimerit pentru a-i scoate la lumină calităţile, o idee năstruşnică pe care vor fi avut-o poate, încă 50 de milioane de bărbaţi. Îi lipsea experienţa ca să poată înţelege atunci că secretul artei lui Marilyn consta în primul rînd în faptul că putea vorbi fiecărui bărbat în parte, ca şi cînd, acela, şi nimeni altul, ar fi fost singura prezenţă masculină din viaţa ei. În ceea ce-l priveşte pe autor, a fost mai întîi nevoie să treacă prin cîteva căsnicii (şi tot atîtea deziluzii) pentru a se convinge că, oricum, n-ar fi putut face mai mult decît Miller şi că, probabil, ar fi suferit încă şi mai mult de pe urma acestei experienţe. Privind lucrurile retrospectiv, trebuie să recunoaştem că Miller, ca provenienţă, rămîne reprezentantul viguroasei burghezii care, existenţial vorbind, se arăta la fel de rezistentă ca fibra sintetică.

Aşadar, nu vom avea o lucrare amplă despre Monroe scrisă de Norman Mailer, ci doar un studiu — cel de faţă — alunecînd pe nesimţite către hotarele magiei. Pentru un bărbat cu înclinaţii cabalistice, ar fi fost o coincidenţă plăcută şi demnă de reţinut întîmplarea că literele numelui propriu Marilyn Monroe (dacă „a"-ul ar fi apărut de două ori şi „o"-ul o singură dată) ar alcătui propriul său nume (lăsîndu-l de o parte pe „y", — nepotrivire neînsemnată, ca o deviaţie imperceptibilă în spectrul luminii).

Desigur, dacă s-ar fi aplicat să inventeze anagrame, Marilyn putea deveni Marlon Y. Normie, iar folosirea nelimitată a literelor din *el amor* ar fi alcătuit numele Marolem Mamroe, cu o rezonanţă hotărît latină (mult mai evidentă decît Mormam Maeler). Dar să lăsăm deoparte astfel de jocuri gratuite. Poate doar romanul să-i fi putut capta personalitatea derutantă! Hoţii şi artiştii se pot găsi mai uşor unii pe alţii. Dar nu există oare o soluţie mai bună decît un roman despre Marilyn Monroe — (scris desigur sub forma unei biografii)? Întemeindu-se, în primul rînd, pe surse indirecte, o astfel de lucrare n-ar putea depăşi valoarea unui lung articol biografic — o specie de roman, aptă să se supună regulilor biografiei. Asta presupune însă excluderea elementelor născocite şi confruntarea faptelor discutabile. Dar, în cazul lui Marilyn, mintea trebuie lăsată în voia speculaţiilor. Cu toate acestea autorul nu cade în ispita de a crede că povestea sa ar putea să sune mai autentic decît o simplă ficţiune în interiorul unor vieţi închise şi tăcute. Prevalîndu-se de dreptul romancierului, el a examinat adesea motivaţiile ascunse ale unor personaje reale. În cele din urmă dacă autorul a izbutit pe deplin, el n-a oferit în aceste pagini decît ipoteza literară a unei *posibile*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ANDY WARHOL: Marilyn

Douăsprezece reflexe ale obsesiei multiplului: spectrul lui Marilyn, cu policromia descompusă, recompune — într-un registru fantomatic — şablonul unui portret rece, în *mass media*, dezumanizat prin excesul difuzării.

Procesul tipografic a reţinut marginile clişeelor — martore ale alcătuirii iniţiale —, sporind astfel efectul crud al tehnologiei culorii.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Marilyn, putînd să existe cu adevărat, în contextul faptelor reale. Dacă nu s-a înșelat în intuițiile lui, atunci faptele descoperite ulterior în legătură cu persoana ei au putut corespunde personajului creat. Tentativa a părut rezonabilă! Era în concordanță cu ideea lui fundamentală după care, dobîndirea cunoașterii, pentru un om de litere, se realizează cel mai bine în acte imaginative, împlinite prin exersarea riguroasă a talentului. Să ne grăbim așadar să-i spunem povestea. Facă-se voia miracolului!

În *Gentlemen Prefer Blondes* (Bărbații preferă Blondele) Marilyn ca prezență cinematografică e uimitoare. Piesa a ținut afișul doi ani pe scena Broadway-ului. Rolul Lorelei Lee fusese interpretat de Carol Chaning. Marilyn avea de înfruntat aceeași dificultate întîmpinată de Gertrude Lawrence, în rolul interpretat de Laurette Taylor în „Menajeria de sticlă". Cu toate acestea, în *Gentlemen Prefer Blondes*, superlativ la vremea aceea, Monroe este extraordinară. Ea își face apariția pe ecran cu aerul unei învingătoare și, învinge într-adevăr pînă-n final, (n-ar fi exclus ca Di Maggio [1] să-i fi insuflat un sentiment de izbîndă). Față de aptitudinile ei pentru cinema, faptul că luase prima lecție de actorie abia în urmă cu șase ani și că nu apăruse niciodată pe o scenă newyorkeză, nu mai prezintă importanță. Marilyn e vie pe ecran, chiar în momentele în care nu apare. Așa cum dominase mai înainte arta fotografică, zugrăvindu-se pe sine însăși în obiectiv, astfel se impune acum regizorului. În acest film, ca și în *Some Like it Hot* (Unora le place jazzul) și, poate, în mai mică măsură în *The Seven Year Itch* (Șapte ani de dorință), *Bus Stop* (Stația de autobuz), sau în *Misfits* (Dezrădăcinații), ea pare să fie regizorul din umbră. Filmul s-a modelat după natura personalității ei, tot așa cum Ingmar Bergman, să spunem, lasă să transpară în fiecare scenă umbra dispoziției sale. Dar Bergman, cel puțin, are stări sufletești care se pretează unor astfel de infiltrări subtile: el trăiește în pîcla amurgului, la ceasul la care ies lupii; toate mîhnirile ancestrale care bîntuie Scandinavia îi hrănesc vampirii imaginației — este duhul care emană din caracterul straniu al filmului însuși. Marilyn însă, este un idol al sexului, pus pe șotii împreună cu Jane Russell, în *The Battle of the Bulge*, sau, așa cum remarcă un autor de foiletoane necruțătoare, o actriță tînără care pare să se distreze imens în film. Cu toate acestea, odată cu Marilyn, se năștea o specie de comedie muzicală în care personalitatea femeii impregnează fiecare centimetru de peliculă, ca și cum pînă și decorul n-ar avea altă menire decît s-o slujească. Desigur, mergem prea departe. Marilyn s-a adaptat doar decorului și costumelor. Și totuși, cît de bine se confundă ea cu existența acestui film! Cît de bine se potrivește cu Jane Russell! Nu a existat un cuplu feminin mai reușit într-un film muzical. Astfel filmul își depășește pretextul, anecdota, existența ca film muzical, și chiar muzica, și devine, în cele mai izbutite momente, o operă magică, fără a înceta însă de a fi o fantezie comică, străină de grandilocvență sau măreție, o născocire savuroasă alcătuită din toate nimicurile divertismentului. Avea să fie prima manifestare a „Camp"-ului [2], deoarece *Gentlemen Prefer Blondes* este un film perfect, în sensul în care filmele de început ale lui Sean Connery James Bond, erau perfecte. În astfel de producții clasice ale „camp"-ului, ce vor fi înțelese peste 10 ani sau poate și mai tîrziu, nici un actor nu se lua în serios măcar pentru o clipă și nici o situație nu era nici pe departe verosimilă. Arta trebuia să pună în valoare nonexistența, antiexistența, parcă pentru a sugera că viața nu se dezvăluie unei priviri directe. Sîntem smulși din existența obișnuită și pătrundem în zona ei absurdă, legați de altceva, ceva misterios, aflat sub semnul detașării.

---

[1] Primul soț al lui Marilyn.

[2] „Un mod de a vedea lumea ca fenomen estetic, care nu se exprimă prin categoria frumosului, ci în termenii artificialului și ai stilizării" — Susan Sontag, Notes on Camp, în *Against Interpretation* (Laurel Edition, 1961 N. tr.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Cu cîtă abilitate se putea dedubla! În această perioadă Marilyn avea să trăiască, aparent, mereu în ipostaze contradictorii. Nu numai că locuieşte cu DiMaggio, cînd la San Francisco cînd la Los Angeles, dar ia lecţii de actorie la două şcoli adverse. Natasha îi devine indispensabilă în timpul filmărilor şi acesta este primul lucru de natură să exaspereze un regizor. Marilyn căuta de îndată aprobarea Natashei, ori de cîte ori un regizor se arăta mulţumit de o secvenţă; dacă Natasha nu încuviinţa din cap, Marilyn insista să se repete scena. Atotputernica Natasha! Cu toate acestea Marilyn urma şi lecţiile lui Michael Chekhov, fapt pe care izbutise să-l ascundă lui Lytess. Cei doi n-aveau să se întîlnească niciodată. În Marilyn se înfruntau în permanenţă Stanislavski şi Coquelin. Cînd se apleca să-şi îndrepte ciorapul în *Monkey Business*, descoperind un picior de fetişcană, Marilyn se dovedea nu numai conştientă de faptul că se născuse cu picioare frumoase şi zvelte, dar ştia să şi le pună în valoare: studiase anatomia lui Vesalius (şi propriul ei trup în oglindă) şi ştia să şi le arcuiască şi să-şi îndoaie tălpile. Iată de ce Marilyn se simţea în largul ei în faţa aparatului de filmat, în spiritul şcolii lui Coquelin, după care se cerea un suflet energic şi o minte lucidă. (Dacă actorul plînge pe scenă el trebuie în acelaşi timp să fie capabil să-şi modeleze hohotele pentru a dirija emoţiile spectatorilor). Natasha, mai înainte consilier dramatic la un studio, ţinea evident la o astfel de tehnică. Într-un film, un actor trebuie să producă efecte rapide — ar deveni prea costisitor, dacă n-ar face-o. Desigur, tinerii actori, ca ultime rotiţe ale maşinăriei filmului, trebuie să ştie să execute mişcări la comandă. Altfel spus, trebuie să asculte de propria lor voinţă, ceea ce înseamnă că pot să fie falşi în toate relaţiile în care nu sînt implicate personalitatea şi voinţa or. În cazul debutantului conştient de aspiraţia sa de a deveni actor, dar şi de faptul că n-are încă decît o noţiune vagă a identităţii sale (un filozof, nu ar putea postula o asemenea condiţie drept identitate)—şcoala lui Coquelin oferea recompense imediate. Ieşirea din acest impas psihologic accentua însă neliniştea actorului. Pe nesimţite, această tehnică îl încuraja să devină fals cu mai multă abilitate. Recurgînd la terminologia psihanalitică, s-ar putea afirma că actorii formaţi la şcoala lui Coquelin găseau în aceste metode un suport pentru personalitatea lor: învăţau să-şi construiască o armură pentru a proteja vidul lor psihic, (puteau chiar să cîştige bătălii datorită ei, dobîndindu-şi astfel o identitate). După această metodă, actorii se exteriorizau complet, jucînd; tehnica lor, ca şi psihanaliza însăşi, era menită să elibereze lava emoţională, astfel încît să le permită să-şi cunoască profunzimile şi apoi să le stăpînească îndeajuns pentru a se lăsa posedaţi de o tranzacţie magică.

În ciuda puterii de a străfulgera mulţimile precum o cometă cerească, Marilyn pare mică, fragilă şi neajutorată în prezenţa actorilor cu care lucrează şi pe care caută să-i atragă prin însăşi vulnerabilitatea ei, sau să-i dezarmeze prin absenţă, nesiguranţă şi nevoie de ocrotire. Astfel îi va cuceri pe Robert Ryan, Barbara Stanwick şi pe Paul Douglas în *Clash by Night*, pînă cînd Douglas se va înfuria: „Afurisita asta de blondă se bucură de toată publicitatea". Marilyn avea să se lase pe mîna lui Jane Russell, care în cele din urmă ajunge să o adore, cedîndu-i filmul. Tot astfel i se va încredinţa lui Betty Grable şi lui Laureen Bacall în *How to Marry a Millionaire*, iar Grable — care în acest film avea să-şi piardă supremaţia de vedetă blondă la Twentieth Century — ajunge totuşi s-o dădăcească. Marilyn este ciuta ivită în luminişul din pădure, în faţa căreia vînătorii îşi coboară puştile. Şi nu este neapărat falsă. Este asemenea campionului care şi-a cîştigat titlul din numai cîteva meciuri. Purtarea ei este blîndă şi cuviincioasă. Nu ştie cum se pot obţine victoriile şi cum se pot pierde dintr-o singură lovitură. Nu are experienţa înălţimilor. Pînă şi puştiul care aduce sandvişurile are, pentru ea, chipurile, o privire ameninţătoare.

Dar o astfel de comparaţie suferă de prea multe neajunsuri. E ca şi cum am spune că mînia şi ambiţia ei ar deveni sfidătoare graţie publicităţii, iar farmecul ei ar ţine

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Cu cîtă abilitate se putea dedubla! În această perioadă Marilyn avea să trăiască, aparent, mereu în ipostaze contradictorii. Nu numai că locuieşte cu DiMaggio, cînd la San Francisco cînd la Los Angeles, dar ia lecţii de actorie la două şcoli adverse. Natasha îi devine indispensabilă în timpul filmărilor şi acesta este primul lucru de natură să exaspereze un regizor. Marilyn căuta de îndată aprobarea Natashei, ori de cîte ori un regizor se arăta mulţumit de o secvenţă; dacă Natasha nu încuviinţa din cap, Marilyn insista să se repete scena. Atotputernica Natasha! Cu toate acestea Marilyn urma şi lecţiile lui Michael Chekhov, fapt pe care izbutise să-l ascundă lui Lytess. Cei doi n-aveau să se întîlnească niciodată. În Marilyn se înfruntau în permanenţă Stanislavski şi Coquelin. Cînd se apleca să-şi îndrepte ciorapul în *Monkey Business*, descoperind un picior de fetişcană, Marilyn se dovedea nu numai conştientă de faptul că se născuse cu picioare frumoase şi zvelte, dar ştia să şi le pună în valoare: studiase anatomia lui Vesalius (şi propriul ei trup în oglindă) şi ştia să şi le arcuiască şi să-şi îndoaie tălpile. Iată de ce Marilyn se simţea în largul ei în faţa aparatului de filmat, în spiritul şcolii lui Coquelin, după care se cerea un suflet energic şi o minte lucidă. (Dacă actorul plînge pe scenă el trebuie în acelaşi timp să fie capabil să-şi modeleze hohotele pentru a dirija emoţiile spectatorilor). Natasha, mai înainte consilier dramatic la un studio, ţinea evident la o astfel de tehnică. Într-un film, un actor trebuie să producă efecte rapide — ar deveni prea costisitor, dacă n-ar face-o. Desigur, tinerii actori, ca ultime rotiţe ale maşinăriei filmului, trebuie să ştie să execute mişcări la comandă. Altfel spus, trebuie să asculte de propria lor voinţă, ceea ce înseamnă că pot să fie falşi în toate relaţiile în care nu sînt implicate personalitatea şi voinţa or. În cazul debutantului conştient de aspiraţia sa de a deveni actor, dar şi de faptul că n-are încă decît o noţiune vagă a identităţii sale (un filozof, nu ar putea postula o asemenea condiţie drept identitate)—şcoala lui Coquelin oferea recompense imediate. Ieşirea din acest impas psihologic accentua însă neliniştea actorului. Pe nesimţite, această tehnică îl încuraja să devină fals cu mai multă abilitate. Recurgînd la terminologia psihanalitică, s-ar putea afirma că actorii formaţi la şcoala lui Coquelin găseau în aceste metode un suport pentru personalitatea lor: învăţau să-şi construiască o armură pentru a proteja vidul lor psihic, (puteau chiar să cîştige bătălii datorită ei, dobîndindu-şi astfel o identitate). După această metodă, actorii se exteriorizau complet, jucînd; tehnica lor, ca şi psihanaliza însăşi, era menită să elibereze lava emoţională, astfel încît să le permită să-şi cunoască profunzimile şi apoi să le stăpînească îndeajuns pentru a se lăsa posedaţi de o tranzacţie magică.

În ciuda puterii de a străfulgera mulţimile precum o cometă cerească, Marilyn pare mică, fragilă şi neajutorată în prezenţa actorilor cu care lucrează şi pe care caută să-i atragă prin însăşi vulnerabilitatea ei, sau să-i dezarmeze prin absenţă, nesiguranţă şi nevoie de ocrotire. Astfel îi va cuceri pe Robert Ryan, Barbara Stanwick şi pe Paul Douglas în *Clash by Night*, pînă cînd Douglas se va înfuria: „Afurisita asta de blondă se bucură de toată publicitatea". Marilyn avea să se lase pe mîna lui Jane Russell, care în cele din urmă ajunge să o adore, cedîndu-i filmul. Tot astfel i se va încredinţa lui Betty Grable şi lui Laureen Bacall în *How to Marry a Millionaire*, iar Grable — care în acest film avea să-şi piardă supremaţia de vedetă blondă la Twentieth Century — ajunge totuşi s-o dădăcească. Marilyn este ciuta ivită în luminişul din pădure, în faţa căreia vînătorii îşi coboară puştile. Şi nu este neapărat falsă. Este asemenea campionului care şi-a cîştigat titlul din numai cîteva meciuri. Purtarea ei este blîndă şi cuviincioasă. Nu ştie cum se pot obţine victoriile şi cum se pot pierde dintr-o singură lovitură. Nu are experienţa înălţimilor. Pînă şi puştiul care aduce sandvişurile are, pentru ea, chipurile, o privire ameninţătoare.

Dar o astfel de comparaţie suferă de prea multe neajunsuri. E ca şi cum am spune că mînia şi ambiţia ei ar deveni sfidătoare graţie publicităţii, iar farmecul ei ar ţine

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

de puteri stranii manifestate în momentele cînd domină scena. Lui Marilyn îi lipsește totuși priceperea de a comunica cu alți actori sau de a juca rolul dramatic care i-ar permite să descopere raportul de forțe dintre ei.

Într-adevăr, Monroe dă cărțile pe față înainte ca jocul să fi început. Știe foarte multe despre strategia unei cariere și aproape nimic despre tactica conversației mărunte. Este o vrăjitoare, nu un luptător, și cîștigă mai mult atunci cînd pierde. Și, pe urmă, este prea distrată pentru a respecta pînă în amănunt logica formală a conversației mărunte. „Cîți ani ai, Stevie?" întreabă ea pe băiatul lui Laureen Bacall, care joacă și el în film.

„Patru", răspunde puștiul.

„Păi, ești foarte voinic pentru vîrsta ta. Credeam că ai doi-trei ani".

Zolotow ne-o descrie pe Marilyn în această perioadă, punînd accentul pe fenomenologia cvasi-monarhică a vieții ei. De cînd casa Twentieth Century lansase filmul *How to Marry a Millionaire* cu cheltuieli mari, cum ar mai fi putut o comedie ușoară să se desfășoare în voie pe noul și enormul ecran cinemascop? — Filmul care promitea să fie un succes, duce la organizarea unei premiere mondiale pe Wilshire Boulevard. DiMaggio n-avea să asiste. „Doreai să fii o actriță serioasă", îi reamintește el. Cu toate acestea, Marilyn participă cu entuziasm la această premieră de circ. Skolsky nu poate să o însoțească. Atunci se va duce singură. Zolotow descrie ziua premierei. La micul dejun Marilyn eructează, încearcă să bea suc de portocale și jelé. Apoi se retrage în cabina ei unde o vor face „alb-platinat" pentru seara premierei.

„Gladys îi făcu un permanent, după care o decoloră, îi vopsi și îi fixă părul... Apoi îi făcu unghiile de la mîini și de la picioare cu ojă platinată. Sandalele, rochia de seară, mănușile lungi albe i-au sosit de la camera costumelor, cu două cameriste. Un comisionar i-a adus o cutie cu cercei cu diamante. Blănurile ajunseseră de dimineață. Cu excepția pelerinei, a manșonului de vulpe albă și a chiloților, tot ce purta aparținea studioului.

Roy Craft se năpusti în cabină s-o sărute, să-i ureze noroc și să-i spună că orașul New-York își schimbase pentru o zi numele în „Marilyn Monroe, statul New-York". Soseau telegrame, telefoane de la prieteni, semi-prieteni sau pseudo-prieteni. În sfîrșit, DiMaggio telefonă de la New-York. Spunea că-i era dor de ea; că o iubea; spera că-l înțelege; se ruga pentru ea; sufletul lui îi era aproape; îi părea rău că nu erau împreună. La toate acestea Marilyn răspunde acru: „Transmite salutări lui Georgie Solotaire".

„Whitey" Snyder începu s-o transforme, pudrîndu-i umerii, marcîndu-i ochii, făcîndu-i buzele strălucitoare. Cameristele o ajutară să îmbrace rochia de seară fără agrafe.

Nefiind temperată de observațiile făcute de Joan Crawford, Marilyn își alese o rochie de dantelă albă, căptușită cu crêpe de Chine de culoarea pielii și brodată cu mii de țechini. Avea talia înaltă și se arcuia, dezvăluind conturul sînilor. O trenă lungă de catifea albă îi atîrna la spate într-o centură aurită. Purta mănuși pînă la cot. Cu pelerina de blană pe umeri, cu mîna dreaptă în manșon, în timp ce cu stînga își ținea trena, păși în fața intrării, unde aștepta o limuzină a studioului. Era ora șapte și un sfert. Totul durase șase ore și 20 de minute.

Dincolo de studioul Fox-Wilshire, pe o distanță de mai multe blocuri în ambele sensuri, circulația fusese oprită. Sute de oameni stăteau în picioare pe niște trepte improvizate sau se înghesuiau în spatele cordonului de polițiști și a grilajelor de lemn. Marilyn era așezată pe marginea banchetei, ca să nu-și șifoneze rochia. În sinea ei ar fi fost mai fericită să stea în picioare într-un car triumfal. Cum o zări, mulțimea începu să aclame. Uralele se înălțau în noapte odată cu lumina reflectoarelor și apoi se risi-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

peau deasupra bulevardului: „Marilyn... Marilyn!" Blitzurile pentru interviuri, microfoanele, camerele de televiziune...

Marilyn a fost invitată la numeroase recepţii, îndată după premieră, dar era mult prea obosită. Limuzina a dus-o înapoi la studioul acum aproape pustiu. O cameristă o aştepta în cabina M. Era aproape de miezul nopţii şi era timpul ca mascarada să ia sfîrşit. Mănuşile, cerceii, pantofii şi rochia dispărură pe rînd, odată cu masca de pe faţă, ştearsă cu cremă şi şerveţele de hîrtie... Marilyn puse blugii, tricoul şi tenişii. Manşonul şi pelerina intrară la loc în cutiile lor, pe care le duse la maşină şi le făcu vînt pe bancheta din spate. Se simţea obosită, dar nu-i era somn. O cuprinse un fel de nelinişte. Porni de-a lungul mării, gonind pe faleză vreme îndelungată. Cînd ajunse acasă, bău un pahar de suc de portocale amestecat cu jelé şi înghiţi trei somnifere".

„În noaptea aceea, — încheie Zolotow — Marilyn devenise cea mai celebră femeie din Hollywood". Şi cu toate acestea nu putea dormi. Nu avea somn după victorie. Mai tîrziu somnul avea s-o părăsească şi după înfrîngeri.

Marilyn i-a fost prezentată apoi lui Strasberg. Cheryl Crawford a mijlocit întrevederea, şi ne putem lesne imagina intrarea ei: puţin ca şi cînd Jacqueline Susann ar fi fost prezentată umbrei lui T. S. Eliot. Prin faţa lui Strasberg se perindaseră mai înainte Brando şi Jimmy Dean, Rod Staiger, Eli Wallach, David Wayne, Geraldine Page şi Kim Stanley, Viveta Lindfords şi Shelley Winters, Maureen Stapleton, Julie Harris, Monty Clift, Tom Ewell, Tony Franciosa, Paul Newman şi Eva Marie Saint. În apartamentul de opt camere al lui Strasberg, cu biblioteci înalte pînă în tavan pe fiecare perete, cu ediţii germane, franţuzeşti sau italieneşti împrăştiate pe canapele, pe mese şi pe podea, într-o casă mai înţesată cu cărţi celebre despre teatru decît biroul lui Natasha Lytess, Marilyn avea să fie curînd redusă la imaginea banalităţii nude — blonda de la o casă de bilete pustie, o novice în ale actoriei, teatrului, culturii, tehnicii. Se afla într-adevăr în faţa omului care ştia mai multe despre Metodă decît oricine în New York. Strasberg o privi încruntat...

Zolotow ne oferă un portret sugestiv al marelui regizor: „Era mai degrabă mic şi nu s-ar fi putut spune că avea o figură distinsă, poate din cauza obrajilor negricioşi cum îi au îndeobşte bărbaţii ce par veşnic nebărbieriţi. Purta o cămaşă albastră — închisă la culoare — nu avea cravată — şi un costum prost croit şi şifonat. Arăta ca un mic afacerist hărţuit, sau poate ca un proprietar de dugheană sau de magazin de delicatese în pragul falimentului". Pînă la un punct, descrierea e bună, deşi ar putea fi dusă mai departe, căci Zolotow nu izbuteşte să redea forţa specială a personalităţii lui Strasberg. Nu numai că semăna leit cu un prăvăliaş în pragul falimentului, dar în el mocnea şi toată ura faţă de umanitate, pe care o poţi întîlni la un astfel de individ—o ostilitate penetrantă, care emana din el ca să pătrundă toate fisurile sărmanului actor expus înaintea ochilor săi. Purtînd deasupra capului crucea înaltei sale culturi teatrale, de parcă ar fi exorcizat nişte duhuri rele, Strasberg s-ar fi potrivit de minune în rolul capelanului unei morgi de închisoare, oficiind slujba în modulaţiile glaciale ale propriei sale voci solitare. Actori veterani tremurau la gîndul că vor juca în faţa lui Strasberg. Şi pe bună dreptate. Părea întotdeauna gata să vîneze cea mai mică hibă, pînă atunci nebănuită. Urmărea interpretările de la Studio fără o tresărire de emoţie şi, apoi, în liniştea care se aşternea după discuţiile actorilor şi ale clasei, începea să vorbească cu aerul plictisit al unui om sătul de locuri comune. Era în stare să comenteze un sfert de oră o scenă de cinci minute şi chiar să continue mai bine de jumătate de oră, dacă subiectul merita să fie discutat. Avea o temă inepuizabilă la care revenea mereu — problema delicată a modului în care un actor putea stabili legătura între propria sa personalitate şi rolul pe care trebuia să-l joace. Strasberg nu putea concepe această fuziune ca ireproşabilă. Găsea cîte un cusur pînă şi

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

celei mai bune interpretări. Inginer şef al mecanismelor spirituale, putea să detecteze incapacitatea actorului de a produce emoţia maximă în momentul culminant, de pildă, drept urmare a unei imperceptibile slăbiri a concentrării în clipa cînd ridica, să spunem un pachet de ţigări. Probabil că nu exista un critic mai incisiv ca Strasberg la New York. Urmărind o reprezentaţie la Studio, puteai desprinde singur o impresie generală de perfecţiune, rămînînd în acelaşi timp cu o vagă dezamăgire, pe care nu o puteai explica. Ori de cîte ori Strasberg îşi încheia comentariul, elementele distincte ale jocului unui actor zăceau la pămînt, demontate, nu mai exista nici o confuzie posibilă în legătură cu interpretarea. Devenea limpede în ce constau lipsurile. Pe vremea aceea, puteai să-ţi formezi cultura ca actor, doar ascultîndu-i pe Strasberg la Studio. Trebuia însă să plăteşti pentru asta. Strasberg era mai degrabă prolix, decît coerent. Avea darul neplăcut de a prezenta ideile cele mai pătrunzătoare într-o mare de banalităţi. Învăţai cu trudă. În acelaşi moment în care demonstra cu succes actorilor cum să dea viaţă interpretării, el le comunica dezgustul lui pentru viaţă: era ca un chirurg de o melancolie fără leac, care făcea incizia, îşi lua onorariul şi nu accepta nici un fel de laude. Era umilinţa vieţii lui că nu putuse regiza o piesă de succes.

Strasberg exercita o influenţă mai mare asupra actorilor decît oricare altă personalitate a teatrului, şi-şi regizase o serie de piese, dar fără succes. Răspunsul putea fi foarte simplu. Poate că nu izbutise să scrie piesa suficient de sumbră pentru a conţine eul deprimat al unui actor care ar fi lucrat sub conducerea lui Strasberg mai multe săptămîni în şir.

Simpatia fulgerătoare pe care-a avut-o pentru Marilyn avea să fie unul din succesele anului petrecut atunci de eroină la New-York. Strasberg o văzuse în filme, dar nu se lăsase impresionat (ceea ce putea să reprezinte măsura incapacităţii lui de a urmări un film sau ostilitatea lui generală faţă de vedetele care nu-şi făcuseră debutul în teatru). Cînd Marilyn s-a prezentat, modestă ca un discipol înaintea maestrului, formidabila lui putere de observaţie s-a trezit. Da, era dispus să-i dea lecţii particulare. „E ca şi cum ar fi aşteptat — avea să spună Strasberg mai tîrziu — apăsarea butonului care deschide uşa spre o comoară de aur şi nestemate. Nu se întîmplă des să descoperi o personalitate care zace atît de aproape de suprafaţă, gata să izbucnească cu atîta nerăbdare, făcîndu-te să-i presimţi, parcă, reacţiile rapide". Această rapiditate, remarca el, este „specifică marilor actori".

Astfel a început iniţierea lui Marilyn în tehnicile Metodei, aprofundarea „motivaţiei", „obiectivării", „adaptării", „concentrării", „contactului" şi „dispoziţiei", în lecţii de cîte două ceasuri, de două ori pe săptămînă, pînă cînd actriţa a fost gata să-şi facă apariţia la Şcoala lui, unde, ca o liceană modestă, îşi ocupa locul într-o clasă de 30 de elevi, fără să spună un cuvînt. Guiles redă o conversaţie telefonică, puţin timp după ce Marilyn fusese pusă să joace cu actorul Phil Roth:

„Bună! răzbate glasul ei dulce. . . aici e Marilyn". Roth i-a povestit mai tîrziu lui Strasberg că, din glumă, se prefăcuse că nu-şi aminteşte: „Marilyn şi mai cum?"

Crezînd că formase greşit numărul, ea adăugă: „Ştii, Marilyn de la clasa de actorie. Actriţa din clasă".

„A! Marilyn aia!" exclamă Roth. Şi Marilyn îşi făcu apariţia puţin mai tîrziu, suflînd greu după ce suise cinci etaje în blocul fără lift. Aruncă o privire încurcată asupra dezordinii care domnea în cameră. „Cred că ai nevoie de o femeie să-ţi mai deretice pe aici", spuse ea şi. . . înainte de a începe repetarea scenei, mătură podeaua, strînse hîrtiile în teancuri şi goli scrumierele.

Marilyn nu învăţa doar un alt mod de a-şi exersa profesia; era absorbită de un rol — al fetei drăgălaşe din New-York care-şi ajută colegii de breaslă la treburile gospodăriei. Ce nostalgie trebuie să fi avut în această perioadă la gîndul vieţilor ante-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

rioare pe care nu le trăise. Cuprindea atîtea vîrste în ființa ei! Probabil că în minte îi încolțeau deja presimțiri înfricoșătoare despre scurgerea timpului și semnele unei stări semănînd cu nebunia (avea să împlinească în curînd 30 de ani), dar, cum în acele zile nu dorea altceva decît să arate ca o liceană, cîte amintiri răzlețe nu-i reveneau oare din fărîmele copilăriei?

Între timp, Marilyn continua să lucreze cu Strasberg și, în particular, făcea exerciții, improvizații, scene din piese. Sub îndrumarea lui își definea treptat o altă structură. O ademenise pe nesimțite să renunțe la film (cu excepția filmului ca simplu mijloc de a face bani) și să lucreze în teatru. Carul comediei avea să fie lăsat în drum. În teatru, Strasberg, foarte probabil, avea să-i fie regizor. Pe măsură ce anul se apropia de sfîrșit, Strasberg o încuraja tot mai mult. La sugestia lui, Marilyn aprofunda în continuare psihanaliza. Strasberg o pregătea la Studio pentru interpretarea rolului Annei Christie. Să fi fost oare mai blînd cu Marilyn decît cu alții? La început, pentru debutul ei la Studio, Monroe lucrase cu Maureen Stapleton. Și Marilyn mărturisise de la început că vocea ei era prea slabă pentru scenă. Într-o zi primind un telefon de la Milton Greene, Marilyn trecu în camera alăturată ca să vorbească nestînjenit. Curînd Maureen Stapleton putu auzi fiece cuvînt al conversației. Marilyn zbiera. Trînti receptorul și se întoarse. „Iubito", îi spuse Maureen, „nu-ți face probleme cu vocea. Ar putea răzbate și prin pereți de oțel".

Oricum, era o încercare foarte grea să joace la Studio și avea nevoie de mult curaj, pentru a expune, fără zale, epiderma sa atît de receptivă, privirilor critice ale unor actori experimentați, care lucraseră ani de zile, fără să se bucure de faima ei. După spusele lui Strasberg, Marilyn a interpretat rolul Annei cu multă sensibilitate. Mai tîrziu, tot el a afirmat — poate cu exces de generozitate — că, în ciuda talentului remarcabil al lui Maureen Stapleton, Marilyn o dominat singură scena. Strasberg îi „prevedea o carieră teatrală bogată în satisfacții". Arthur Miller, cu care Marilyn discutase rolul în apartamentul ei de la Waldorf Towers fusese și el impresionat de talentul ei. Pentru că a fost într-adevăr un an de glorie la New-York — cîștigase admirația veteranilor și a elitelor. Exista însă o singură lacună în claviatura reacțiilor ei. Putea să exprime orice emoție, cu excepția mîniei. Nimic din angoasa aproape violentă a lui Garbo nu a răzbătut vreodată în interpretarea lui Monroe. Doar durerea. Ca și cum, atunci cînd era furioasă, făcea apel la o zonă a ființei ei care nu avea nici o legătură cu teatrul. Chiar dacă sentimentul ostilității avea să se facă simțit curînd în relațiile ei profesionale, se pare că nu putea fi convertit în artă. Nici Strasberg nu discutase acest lucru cu ea. Poate socotea că e prematur. Avea mai întîi de stăvilit unele reveniri comice. A doua zi după succesul repurtat în rolul Annei Christie, Monroe s-a trezit cu laringită. Poate gîndurile nerostite ale publicului să-i fi stins glasul. Indiferent dacă Strasberg era conștient sau nu de asta, planurile pentru un debut pe scenă trebuiau revizuite.

Primele 60 de zile ale lui 1956 au fost superbe. Anul fusese inaugurat de contractul cu Milton Greene, la Twentieth; acum putea lucra pentru Joshua Logan la filmul *Stația de autobuz*, pentru care scenariul fusese scris de William Inga. Miller se mutase din Brooklyn și se instalase în Manhattan. Era gata să meargă la Reno pentru divorț. Curînd după interpretarea Annei Christie la Studio, Marilyn a apărut decoltată la conferința de presă cu Sir Lawrence Olivier. Greene cumpărase drepturile pentru *The Sleeping Prince* de Terence Rattigan — jucat mai înainte la Londra de Olivier și Vivien Leigh. Filmul urma să se intituleze *The Prince and the Showgirl*.

Monroe ar fi urmat să joace alături de Olivier! Își modelase ținuta în *River of No Return*. Rugat să-și dea părerea despre Marilyn la conferința de presă, Olivier spuse: „Are un dar cu totul remarcabil de a sugera, cînd feminitatea execesivă, cînd puritatea fecioreinică, astfel încît spectatorii se simt străbătuți de un plăcut fior de încîntare"

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

— un mod foarte englezesc şi elegant de a reda pulsul senzualităţii. Lui Marilyn, îmbrăcată într-o rochie strîmtă de catifea neagră — suficient de răscroită pentru a-i dezvălui sînii — i se rupse o bretea — dar asta n-avea s-o împiedice să fie vedeta conferinţei de presă! Izbuti să atragă asupra ei majoritatea întrebărilor, ceea ce o determină, după un timp, să reîndrepte atenția asupra lui Olivier, care risca să fie ofensat. A şi fost, de altfel. Marilyn stătea pe jeratec din cauza bretelei — să fi fost oare un cusur? Cineva i-a cerut apoi să precizeze ortografia cuvîntului Grushenka. Şi iat-o din nou seducătoare. La ora aceasta liceana era departe.

(. . .) Detractorii lui Monroe (dintre care mulţi erau la Studio) au făcut mare caz de cruzimea ei. Ani la rînd Marilyn s-ar fi dispensat brutal de oamenii din jurul ei. Se descotorosise de Dougherty şi de Grace Goddard, ca şi de primul ei agent Harry Lipton. Nu vorbea prea frumos de DiMaggio în anii în care era cu Miller, şi în curînd avea să-l părăsească pe Greene şi apoi pe Miller: nu era, într-adevăr, femeia care să rămînă fidelă unei relaţii consumate. Totuşi desnodămîntul legăturii cu Lytess comporta o exagerare, ca şi cînd groaza de Marilyn ar fi alungat-o pe aceasta din Studio. În memoriile Natashei găsim această observaţie neobişnuită: Monroe avea nevoie de ea „cum are nevoie mortul de sicriu". Această remarcă aruncă lumină în zonele obscure ale artei ei interpretative căci, dincolo de metodă şi de noţiunile abstracte de memorie senzorială şi motivaţie, se afla vraja, descîntecul, misterul şi necrofilia. Îndărătul celor mai vesele şi mai tumultuoase momente pe care un actor le poate trăi pe scenă, se poate desluşi geamătul îndepărtat al strigoiului. Căci un actor versat practică totuşi, într-un sens, un fel de necrofilie — el realizează un *contact* cu personajul pe care-l interpretează, sălăşluieşte în el precum duhul în trup. Într-adevăr, dacă rolul e suficient de mare, actorul trebuie să treacă printr-o serie de etape pregătitoare, care nu sînt departe de momentele magice ale concentrării, ritualului şi descîntecului. Însăşi exersarea „memoriei senzoriale", — poate cel mai profund aspect al metodei — implică resuscitarea tuturor detaliilor, impresiilor şi, în cele din urmă, a senzaţiilor unei experienţe trecute. Practic, actorul încearcă să reînvie o experienţă pentru a reîncarna spiritul unui rol. Astfel dialogul între consilier dramatic şi actor, dacă este într-adevăr serios, trece dincolo de relaţia profesor-elev, sau antrenor-sportiv, el este mai mult, un fel de fluid psihic între o vrăjitoare şi un medium. În cazul lui Monroe. e ca şi cum teama de Natasha ar fi fost spaima firească consecutivă îndrăznelii de a înlocui o vrăjitoare cu alta. Era cert că în filmele pe care le făcea, Paula Strasberg avea să fie detestată de majoritatea actorilor şi a echipei, cel puţin tot atît de mult pe cît fusese Lytess. Era un boţ de femeie, prost îmbrăcată, descrisă în cuvinte necruţătoare de mai toţi colaboratorii, un fel de „ciupercă neagră" (purta adesea o pălărie sumbră, mare şi o haină largă, închisă la culoare), şi nu încape îndoială că în ataşamentul ei lacom şi sălbatic pentru cariera Marilyn-ei (şi a banilor ei), ea plătea cu aceeaşi cumplită monedă. Îi îndepărta pe alţii de ea sau cel puţin îi împiedica să intre în contact direct cu ea. Era ca o vrăjitoare îmbrăcată în haine posomorîte, gata să intercepteze orice undă din afară, bună sau rea. A fost întotdeauna cel mai antipatizat personaj din echipa de filmare şi ţinta celor mai josnice şi răutăcioase bîrfe. Chiar şi atunci cînd era apreciată, se putea simţi ura mocnind îndărătul remarcei: „O mamă israelită care-şi împrăştie cu căldură sfaturile şi pildele din prea multă dragoste şi interes". De obicei preferăm să scăpăm de astfel de efuziuni. Proastă reclamă pentru o vrăjitoare!

Nu vrem să spunem cu asta că Monroe devenise o victimă inocentă, ci că ea însăşi strecura în propriul ei joc metamorfozele unei „vrăjitoare"; în această ordine de idei, e caracteristic faptul că în timpul filmărilor lîncezea adesea, aparent fără vlagă, pînă în momentul în care ajungea la inspiraţia de care avea nevoie pentru scena respectivă. Faptul că dintr-un mediu de actori cu vederi progresiste se putea naşte un astfel

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ECATERINA OPROIU

Vînătorul și prada

Este adevărat că André Maurois a scris un studiu fremătător despre Greta Garbo, că Simone de Beauvoir a dedicat cîteva aliniate admirative Brigittei Bardot, întruchiparea unei noi feminități, „capabilă să-și asume dorințele", refuzînd strategiile milenare ale unui sex specializat în teleghidare, mai exact zis, în producerea iluziei optice că nu alege, ci că e ales. În lumea marii literaturi, steaua de cinema n-a produs însă decît un interes trecător, tangențial, extracultural. Căsătoria lui Erich Maria Remarque cu Paulette Godard, portretul lui Ingrid Bergman pe masa de lucru a lui Hemingway, rămîn fapte de viață, dar nu fapte de artă. Asemeni marilor actori de la începutul secolului, care au refuzat decenii de-a rîndul să facă film, pentru că filmul le dădea senzația diminuării, ba chiar a prostituării, scriitorii proeminenți ai epocii au privit gloriile star-sistemului cu un surîs, în general, sarcastic. După 90 de ani de existență, în pofida lui Chaplin, Fellini, Bergman, conștiința — și mai ales subconștiința artistică a secolului — n-a omologat pe deplin cinematografia. Sigur că nu mai sîntem în faza nickelodeenurilor și a trucurilor lui Méliès. Sigur că între timp au apărut Timpuri moderne *și* Satyricon *și* Strigăte și șoapte, *ba chiar* Zbor asupra unui cuib de cuci. *În plină civilizație audio-vizuală, galaxia Gutenberg mai întreține încă un sentiment de mezalianță cu pelicula.*

Nu-i cazul să decorticăm aici acest sentiment, dar e cazul să ne întrebăm cum se face că un scriitor ca Norman Mailer, preocupat doar de teme de maxim tonaj, de pildă rănile și cicatricele morale ale celui de al doilea război mondial (în The Naked and the Dead, *primul său succes răsunător compus în Parisul Gertrudei Stein „guvernanta avangardei internaționale") ; un scriitor obsedat de rechizitoriul unui mod de viață (cartea* An American Dream *pare scrisă anume pentru un motto iscălit de Fenimore Cooper : „America a putrezit înainte de a se coace") ; un scriitor atacînd fără sfială odiseea cuceririi lunii* (Of a Fire on the Moon) *cum se face că el, detonatorul celei mai dramatice întrebări a generației sale :* Pentru ce sîntem în Vietnam? *(1967), el care a scris* Armatele nopții *după ce a mărșăluit în semn de protest, pe drumul spre Pentagon, alături de zeci de mii de americani și a trecut, din acest motiv, prin închisoare („nesupunere civică") cum se face, zic, că un tun de asemenea calibru acceptă să-și ia ca țintă un bibelou atît de gingaș? Cu ce rimează faptul că un militant mușcat de morbul politicii și al puterii acceptă să presteze servicii de columnistă, acceptă, cu alte cuvinte, să prefațeze un album de „poze", pozele lui Larry Schiller, nu fotografiile foametei din Biafra și nici fotografiile tragediilor, din Orientul Mijlociu, — profiluri, nuduri, siluete cu fustele zburînd deasupra genunchilor, deasupra coapselor, deasupra NASEI?*

Criticii și ponegritorii lui Mailer văd în această prefață, care pe parcursul elaborării ei încetează să fie doar o prefață de 25.000 cuvinte, se quadruplează și devine un „roman

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

MITOLOGII PROFANE

biografic" — un nou pretext de auto-publicitate. Afirmaţia nu e deloc neverosimilă. Subtilul intelectual care a învăţat ingineria aeronautică la Harward şi disciplinele umaniste la Sorbona, scriitorul care la 25 de ani fusese catapultat de critică între Dos Passos şi Hemingway, este azi una dintre cele mai controversate figuri ale Americii. Admiratorii vorbesc de complexitatea personalităţii sale, îl numesc cel mai bun fiu al lui papa Hemingway, cel mai newyorkez dintre scriitorii americani, dar detractorii preluînd verdeaţa şi violenţa vocabularului mailerian, spun despre el că este un pseudoeveniment uman, un erou autoconfecţionat, un histrion cu ambiţii napoleonice, un autoapologet intoxicat de propriul delir narcisist.

Norman Mailer a făcut, dealtfel, tot ce era cu putinţă — ba chiar şi restul, pentru a alimenta şi admiraţia unora şi idiosincrazia celorlalţi : a făcut campanie electorală pentru a deveni primar al New-Yorkului şi a scris o carte intitulată Reclamă pentru mine însumi, *a adunat în jurul său o hoardă de imitatori fanatici şi a vîndut un roman imaterial, cerînd avans un milion de dolari ; a descris Statele Unite — este important! citatul aparţine unei epoci revolute, anul 1959 — ca o „naţiune de drogaţi (cu cafeină, cu tranchilizante, cu somnifere, cu nicotină), o naţiune de homosexuali, de haimanale, de generali sudişti băşinoşi, cu un preşedinte atît de neputincios în bătrîneştile lui sminteli, încît femeile ar fi jignite să se spună despre el că seamănă cu o bătrînă doamnă" ; a făcut filme (produse de Mailer, scrise de Mailer, regizate de Mailer, protagonist-Mailer, acelaşi Mailer care scria eseuri cinematografice la* New-York Review*) un Mailer comparîndu-se pe sine cu cetăţeanul Kane, reconstituind în văzul lumii avatarurile lui conjugale şi chiar experienţele-i heterosexuale, dar în acelaşi timp, punînd la punct şi scenariul căderii : dacă filmul va fi considerat un dezastru (e vorba de filmul* Maidstone*), el, autorul total, urma să declare că această peliculă a fost turnată pentru „a servi de document", un document despre „felul cum se face un film prost".*

Într-un asemenea context, cartea lui Mailer despre Monroe („non-cartea" o numeşte criticul Robert Brustein), pare, concomitent, un gest extravagant pentru o cinematografie neobişnuită cu asemenea onoruri şi o conduită normală pentru un copil teribil în etate de cincizeci de ani. Cum tot ce atinge răsfăţatul, tapajosul „conservator de stînga" se transformă în scandal şi devine brusc „o bombă", nimic mai firesc decît tam-tamul publicitar care a însoţit şi în America şi în Europa acest album editat la un preţ quasi-exorbitant şi vîndut, la un prim-tiraj de 300.000 exemplare, înainte de apariţie. Fiind la mijloc el, e de la sine înţeles că şi de astă dată judecăţile cuprind întreaga arie dintre plus şi minus infinit. Între „Marilyn a sa ne fascinează ca doamna Bovary" *şi* „e o carte care produce vomă", *între osanalele din* Variety *şi concluzia din* Le Nouvel Observateur *(„...* nu e decît o glumă

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

proastă... une fumisterie, le rop-off, l'atrappe-gosses littéraire de l'année) *ascensorul aprecierilor urcă şi coboară vertiginos oprindu-se la toate etajele. Din ambuteiajul opiniilor nu au lipsit nici accidentele, căci autorul, cu binecunoscuta-i superbie, difuzase o serie de declaraţii despre modul său de lucru, de documentare, mai exact spus, de antidocumentare (deşi romanul era biografic, scriitorul refuza de plano orice tentativă hagiografică, aproape orice audiere de martori) ceea ce nu l-a împiedicat să se trezească chemat în justiţie de mai multe persoane „frustrate de drepturi de autor" sau victime, ziceau ele, ale plagiatului. Toate acestea nu sînt însă decît anecdote apte să coloreze şi mai violent pestriţa celebritate a unui scriitor care „nu poate să deschidă gura în public fără să provoace un scandal" şi să întărească un cult, cultul vedetei, care la 15 ani după moartea sa, printr-o expoziţie-foto provoacă întreruperea circulaţiei nu numai la Los Angeles, dar şi la Tokio.*

În faţa unei întîlniri atît de zgomotoase (Monroe meets Mailer *scria cu super-verzale* Time-*ul), interesul principal nu constă în performanţa literară, ci, cred eu, în subtextul sociologic, pentru că „publicul nu se entuziasmează la nimereală". Lui îi trebuie un motiv priicios, o anumită consonanţă, o acea aşa numită „alianţă contractată" de care vorbeşte Mihail Ralea şi T. Hariton în* Sociologia succesului.

Cartea poate fi, bineînţeles, privită ca un foarte obişnuit-neobişnuit succes, de librărie, o surescitare denotînd longevitatea unui mit, o recrudescenţă a fanatismului benign, frivol, mai mult sau mai puţin oligofren, stîrnit de industria idolilor moderni (la înmormîntarea lui Rudolf Valentino, au murit, se ştie, călcaţi în picioare, cîţiva adoratori). Dincolo de senzaţional se zăreşte un raport de cauzalitate depăşind cinefilia şi destinul individual, pentru că, de fapt, în acest „Monroe meets Mailer" nu se întîlnesc numai o actriţă cu numele unui preşedinte creator de doctrină, şi un scriitor „devenit notoriu pentru notorietatea sa". În no man's land-*ul dintre ficţiune şi non-ficţiune („un adevăr fals poate fi mai real decît un adevăr denaturat" zice Mailer) volumul suprapune, e drept două figuri anume : portretul quasi-legandar al actriţei şi autoportretul hiperrealist al scriitorului, dar această supraimpresiune nu face decît să declanşeze pe parcurs un proces de abstractizare. Pe măsură ce faptele („factoidele") se acumulează, devine evident că locul eroului nu e ocupat nici de frumoasa dispărută şi nici de marele egolatru. Deasupra celor 100.000 de vorbe, obsedanta fantomă nu e un nud unduios cu o mică cicatrice pe locul vezicii biliare, ci o idee ale cărei victime au fost, în mod diferit, şi autorul şi muza.*

Prezentată ca o biografie a unui „general al sexului cu mult înainte de a şti că există un război al sexului", „Marilyn" de Mailer este, în fond, o monografie a succesului în cea mai competitivă dintre lumi, a succesului suprem, adică a gloriei, gloria ca sindrom, gloria ca traumă, ca angoasă, ca disperare, ca manie a grandorii, ca evadare din mediu şi ca su-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

premă nevoie de recompensele mediului, gloria ca anesteziant, ca euforizant, gloria ca drog.

Niclun cuplu nu era, dealtfel, mai avizat să vorbească lumii de această temă, deşi fiecare dintre subiecţi vorbea pe limba proprie, iar cele două experienţe îmbrăcau înfăţişări divergente, ba chiar opuse.

El, Mailer, a fost întotdeauna Vînătorul. A urmărit gloria, a gonit-o cu ogari, cu hăitaşi, cu puşca la ochi, trăgînd cu grabă în toate frunzişurile, în toate muşuroaiele şi făcînd din fiecare apăsare pe trăgaci „un număr de music-hall cultural". Şi-a construit un personaj strălucitor, autopersiflant, frenetic, violent, vociferator, vexant. A devenit un actor, gata la orice pas să intre în reprezentaţie, uneori în travesti, în costumaţie de clovn, clovn erudit, dar totuşi clovn. A fost şi a rămas un vînător, un vînător din ce în ce mai nevrotic, pentru că celebritatea a devenit, de-a lungul neostenitelor sale partide, o idee fixă, o ţintă unică, halucinantă, atrăgîndu-l din ce în ce mai des pe tărîmul neluciditàţii, brutal zis, al ridicolului. Uneori acest ridicol îi acoperă inteligenţa mai sus de brîu, ca, de pildă, în situaţia în care Jimmy Carter acceptă să fie intervievat de Mailer, ziarist febril şi carnivor, ca Twain, ca Poe, ca Whitman, ca mai toţi iluştrii săi înaintaşi, dar iată că Mailer, odată descins în cetatea arahidelor, la Plains, odată ajuns în faţa viitorului preşedinte al SUA, simte brusc, aşa cum avea să mărturisească în New-York Times, *„o surprinzătoare lipsă de curiozitate", începe să acopere spaţiul rezervat răspunsurilor cu descrierea propriilor stări sufleteşti, vorbind despre sine la persoana a treia („... Mailer era deprimat pentru că...", „Mailer a fost izbit privind...", „... Mailer explică entuziasmat că...", „... Mailer admite..." etc.) într-un tîrziu se decide să pună întrebări, dar întrebarea ia aerul unei tirade, tonul unei lecţii, proporţiile unui discurs, un discurs despre Kierkegaard, un discurs despre revoluţia sexuală, un discurs despre „universurile opuse", şi totuşi iată că, în cele din urmă, forcepsul reuşeşte să prindă şi interogaţie („ce părere are viitorul preşedinte despre hegemonia lui Satan ?") dar, se vede treaba, că spaţiul tipografic nu-i ajunge pentru că intervievatorul n-are timp să asculte răspunsul intervievatului şi sare din nou la ale sale : „... atunci Mailer îi vorbi lui Jimmy Carter despre multele sale căsătorii, despre numeroşii lui copii, despre monumentalele sale probleme cu pensiile alimentare, despre grelele sale cheltuieli..." Alteori, megalomania îl împinge la gafe şi scene de gelozie publică, răutăcioase, veninoase şi — fără îndoială, — diminuante, mai ales atunci cînd gelozia se exercită asupra unui tip poreclit „Saint Just-ul literelor americane". (Miller se căsătoreşte cu Monroe pentru că — zice Mailer — îşi dă seama că „din punct de vedere teatral, acest mariaj echivalează cinci noi piese de Tennessee Williams"). Stăpînit de nevoia quasipatologică de a fi mereu sub*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

nevoie de recompensele mediului, gloria ca anesteziant, ca euforizant, gloria ca

icium cuplu nu era, dealtfel, mai avizat să vorbească lumii de această temă, deși dintre subiecți vorbea pe limba proprie, iar cele două experiențe îmbrăcau înfăți- vergente, ba chiar opuse.

, Mailer, a fost întotdeauna Vînătorul. A urmărit gloria, a gonit-o cu ogari, cu hăitași, ca la ochi, trăgînd cu grabă în toate frunzișurile, în toate mușuroaiele și făcînd din apăsare pe trăgaci „un număr de music-hall cultural". Și-a construit un personaj itor, autopersiflant, frenetic, violent, vociferator, vexant. A devenit un actor, gata pas să intre în reprezentație, uneori în travesti, în costumație de clovn, clovn erudit, uși clovn. A fost și a rămas un vînător, un vînător din ce în ce mai nevrotic, pentru că tatea a devenit, de-a lungul neostenitelor sale partide, o idee fixă, o țintă unică, antă, atrăgîndu-l din ce în ce mai des pe tărîmul nelucidității, brutal zis, al ridicolu- eori acest ridicol îi acoperă inteligența mai sus de brîu, ca, de pildă, în situația în mmy Carter acceptă să fie intervievat de Mailer, ziarist febril și carnivor, ca Twain, , ca Whitman, ca mai toți iluștrii săi înaintași, dar iată că Mailer, odată descins tea arahidelor, la Plains, odată ajuns în fața viitorului președinte al SUA, simte așa cum avea să mărturisească în New-York Times, „o surprinzătoare lipsă de tate". Începe să acopere spațiul rezervat răspunsurilor cu descrierea propriilor stări ști, vorbind despre sine la persoana a treia („... Mailer era deprimat pentru că...", r a fost izbit privind...", „... Mailer explică entuziasmat că...", „... Mailer admite...) tr-un tîrziu se decide să pună întrebări, dar întrebarea ia aerul unei tirade, tonul pil, proporțiile unui discurs, un discurs despre Kierkegoard, un discurs despre revo- xuală, un discurs despre „universurile opuse", și totuși iată că, în cele din urmă, for- reușește să prindă și interogație („ce părere are viitorul președinte despre hegemonia ?") dar, se vede treaba, că spațiul tipografic nu-i ajunge pentru că intervievatorul mp să asculte răspunsul intervievatului și sare din nou la ale sale: „... atunci Mailer lui Jimmy Carter despre multele sale căsătorii, despre numeroșii lui copii, despre ntaiele sale probleme cu pensiile alimentare, despre grelele sale cheltuieli..." megalomania îl împinge la gafe și scene de gelozie publică, răutăcioase, veninoase ră îndoială — dominante, mai ales atunci cînd gelozia se exercită asupra unui ..Saint Just-ul literelor americane". (Miller se căsătorește cu Monroe pentru că — își dă seama că „din punct de vedere teatral, acest mariaj ... de Tennessee Williams"). Stăpînit de nevoia ... psihologică de a fi ... cinci ... sub

spot, torturat de
biografie ilustră,
Din această viziu
maestrul său, He
cată mizanscenă,
zice Mailer — „ș
mai mulți, a cuc
care puțini dintre
dească, i-a fost f
în cele mai strălu
tor ; ne-a lăsat să
nici o osteneală
operei sale, este
scriitor și lume. „
de un om de un r
om fricos din na
față acel impunăt
După părerea me
ei... Personalitat
sale... Singurul n
este să-ți faci pu
mingway n-a scri
și pentru asta în

Ea, Marilyn
și candidă, momi
inconștient-devas
ment feminin al
tragic și a trăit
blondă, „orhidee
cu grele plete de
de „cluburi blonc
astronomice inca
privindu-și reclar
purtat peruci pîn
arhetipuri este d

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

30—'50. Harlow îşi aplatiza sinii cu brasiere strîmte („n-avea impact mamar"), pentru că în 1938 erotismul nu se înălţase încă la nivelul bustului, dar începuse să se ridice uşor, fără grabă, de la tălpi spre gleznele ascunse, pînă nu demult, sub botine cu nasturi mici şi mai sus, spre gambele întinse pasional, în ritm de tango, scuturate frenetic în charlestonul rămas din anii nebuni. Harlow face parte dintr-un proces de liberalizare pe un continent încă destul de strict. Ea marchează „depuritanizarea" la vîrsta leg-appeal-ului. Monroe o marchează la vîrsta unui boom al sex-appeal-ului. Cînd a intrat ea în arenă, America îşi uitase morţii şi restricţiile, începea o perioadă de relativă prosperitate. Glumele piperate şi formele planturoase ale Mae-ei West făcuseră minuni în atmosfera cazonă a războiului, dar acum, societatea, care începea să-şi spună „de consum", voia să consume ingrediente mai delicate. Nimic mai nimerit. În cîteva documentare trase în '43—'44, lucrătoare, pe atunci, într-o uzină, ea fusese „prinţesa clasei muncitoare", „Rubens-ul scurt metrajului". Buze umede şi sclipicioase, gura întredeschisă şi pleoape semi-închise peste un surîs de o langurozitate diafană, voce mică, fetiţoasă, răsfăţată, miorlăind confidenţial, imatur, excitant, inocent, o rochie de obicei ciclamen, mulată strîns, cu breteaua mereu gata să se rupă, mereu gata să alunece pe umăr sau jeansi, la fel de bine mulaţi, fotografiaţi în lungi prim planuri, din spate, în perspectiva unui hipnotizant, balansant bucălat bombeu — Marilyn Monroe a fost cel mai complex şi mai ambiguu sex-simbol din istoria cinematografului. Nuditatea ei plutea într-un aer imaterial, erotismul său era platonic, angelic, virginal, era un erotism caritabil şi nu e deloc o coincidenţă că toate marile ei scene de amor au ca substrat mila : mila fetei din The Seven Year Itch *(Şapte ani de căsnicie) apărînd goală în balcon în faţa vecinului la vîrsta critică şi cu nevasta în vacanţă, dar ea, fata care pozează pentru reclama pastelor de dinţi, nu-şi dă seama de fosforescenţa epidermei sale şi se scuză jenată că „i-a stricat grădiniţa" şi se lasă invitată în fierbintea noapte new-yorkeză cu aceeaşi ingenuă naturaleţe şi muind cartofii prăjiţi în şampanie, îi povesteşte candid lui, don juanului fîstîcit, că-şi ţine desu-urile în frigider şi că e teribil de îndurerată că el, vecinul „are necazuri cu soţia" ; sau mila lui Sugar, „cîntăreaţa la ukulele" din* Some Like It Hot *(Unora le place jazz-ul) — care a învăţat să îmbrăţişeze vînzînd sărutări pentru Fondul laptelui, iar acum e gata „să cedeze" doar ca să vindece de complexe un frumos ofiţer de marină ; sau mila femeii din* The Misfits, *strigătul ei sfîşietor în faţa bărbaţilor care o iubesc, dar prind mustangii şi îi omoară ca să facă din ei conserve pentru canişi (o societate în care calul e mîncat de cîine!). Blonda făptură nu poate suporta sălbăticia adoratorilor ei şi filmul se termină, de fapt, pe urletul ei îngrozit : „nu omorîţi nimic!".*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

„ . . . Ursitoarea palidă
a vîntului singuratic american ...“
(imagine de Bert Stern)
◀

A ˈıur Miller avea să spună că „setea ei nelimitată de dragoste o va pierde“, iar Billy Wilder că nu e altceva decît „o fată oarecare intoxicată de Hollywood, cu o doză mortală“. Publicul a compătimit-o, nu fără un iz de reproș (o înmormîntare quasi-confidențială nu poate să nu scormonească ranchiuna hoardelor de curioși), oficinele politice i-au speculat moartea, așa cum presa de scandal îi speculase viața, extrema dreaptă prin Frank Cappell a editat The Strange Death of Marilyn Monroe, *acuzînd de dispariția starului „pe prietenii ei comuniști sau comunizanți, în frunte cu Bob Kennedy“ (sic); Robert Slatzer a tipărit* L'Enquête sur une mort suspecte, *o anchetă a cărei concluzie este că asasinii se află la CIA, o CIA dornică să-l compromită pe fratele președintelui. Într-un capitol, necuprins în alăturatele extrase, Mailer pomenește de această subterană coliziune : pe de o parte un grup fascizant din serviciile secrete care vrea să folosească decesul pentru compromiterea clanului Kennedy, pe de altă parte F.B.I.-ul, apărut foarte repede la domiciliul actriței și grăbit să distrugă toate notele de telefon, etc. Adevărul este că niciodată spiritul devastator al gloriei hollywoodiene n-a montat o superproducție mai spectaculoasă decît cariera acestei neveste de pompier care intră-n viață pe poarta orfelinatului și iese cerînd la telefon legătura cu Casa Albă. Celebritatea ei confecționată din onorarii astronomice, capricii fabuloase, vanități princiare, glorioase apariții în public și mizantropice, misterioase, ascetice evadări ; celebritatea ei sporită de celebritatea soților, a nesoților și înveninată de camarila favoriților, a consilierilor, mereu în schimbare : celebritatea ei decorată cu fotografii scandaloase, înveselită de faimoase replici „intelectuale“ — replici à la* une ravissante idiote — *și comentată de ea însăși prin disperate, copilărești poeme scrise în sanatorii de boli nervoase sau în apartamente fără familii, fără prieteni, fără mobile, această celebritate, mai bine zis povestea acestei celebrități, fie că e transmisă de lacrimogenul Maurice Zolotow, fie că e contabilizată de impersonalul Lawrence Guiles, fie că e reinventată de „un dur“ ca Mailer, constituie, în cele din urmă, unul din cele mai patetice tratate, nu atît asupra fragilității gloriei, cît asupra forței sale autodevoratoare.*

Elenii au inventat ideea de entuziasm. Prin alcool, prin intoxicație fizică, prin propria anihilare, credincioșii puteau să intre în stare de comunitate metafizică cu zeul, să se contopească cu Dionysos și prin aceasta, pe un anumit segment al timpului, să devină, ei înșiși, zei. Mitologia secolului XX a schimbat raportul de forțe între idol și adoratorul său. Lumea acestui „roman biografic“ este asemeni animalului legendar care trăiește rozîndu-și periodic capul, în cazul de față personalitățile charismatice, stelele. Este evident că Marele Malaxor se sinchisește prea puțin dacă o stea se numește Vînătorul și altă stea se numește Prada.

Laboratorul frumuseții din culise:
Punerea măștii (imagine de John Bryson) ▶

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

de tip de „vrăjitorie", putea fi considerat ca un fenomen sociologic, chiar dacă nu era perceput ca atare de Strasberg sau de alții în raport cu el. Cu toate acestea Actor's Studio putea fi comparat cu o peșteră în care misterele jocului se oficiau într-un ceremonial al transfigurărilor sufletești.

Perfect. Sîntem în posesia unui instrument care ne va ajuta să înțelegem, într-o anumită măsură, comportarea lui Marilyn în filmele pe care avea să le facă în ultimii ani ai vieții. Aveau să fie peliculele ei cele mai bune, o adevărată împlinire artistică — filme făcute însă în zuruit de lanțuri, cu impedimente melodramatice aduse programului, cu surmenajul regizorilor și exasperarea actorilor; din cînd în cînd, chiar cu eșecul metodelor ei de lucru, pe măsură ce acestea deveneau, cu fiecare film, tot mai necontrolate și incoerente în ochii celorlalți. Și totuși, arta lui Monroe căpăta profunzime. Devenea o actriță din ce în ce mai bună. Subtilitatea ei dobîndea nuanțe noi. Cu filmul *Dezrădăcinații* Marilyn devenea mai mult decît o femeie, devenea o prezență, nu atît o actriță cît un spirit. În ultimele ei creații, Marilyn avea să întrupeze o existență vizuală diferită de toți ceilalți actori, lăsîndu-și astfel legenda acolo unde se cuvenea să rămînă, — pe ecran. În *Stația de autobuz*, ultimul ei film bun, Marilyn a fost la înălțimea rolului. Învățase de la Strasberg. Renunțînd la schițele preliminare de costume, și-a găsit niște haine ponosite și niște ciorapi rupți, cu dungi groase, din afara garderobei. Prin asemenea detalii de costum a dat expresie tristei străluciri a Sudului provincial (un exemplu perfect de obiectivizare), însuflețind cu puterea adevărului frapant biografia pe care trebuia s-o interpreteze. Marilyn avea să creeze astfel un rol comic atît de trist, atît de acid, uimitor în redarea lipsei de talent a personajului, încît unii îl consideră filmul ei cel mai bun. E cert, însă, că este singurul ei film exprimînd un personaj diferit de ea; pînă și în accent, nu auzim vocea lui Monroe, ci sunetele monocorde ale unei tărăgănări sudice, care comunică abisuri de ignoranță cu fiecare hiat (nazalizările apar din belșug). Ori de cîte ori vorbește despre trecutul ei sordid, Marilyn își dă ochii peste cap și se uită pieziș, cu o negrăită neliniște în privirile ei lipsite de viață. Are figura inexpresivă și febrilitatea schizoidă ce caracterizează drojdia societății albilor din Sud. Este inertă în fața dilemelor morale, a provocării, a spaimei, sugerînd — în gestul mecanic cu care aprinde reflectorul roșu în timpul unui număr de cîntec și dans — toate umbrele morții care i-au dat tîrcoale. *Stația de autobuz* devine un mijloc de expresie pentru Monroe, dar restul filmului suferă. Scenele de masă ar fi putut să fie realizate tot atît de bine de un regizor de la M.G.M. și o mare parte din atmosfera creată de actorii din afară, are ceva dintr-o busculadă la un meci de hockey, rumoarea unei trupe de actori itineranți aflată de prea mult timp pe drum. Ca și cum Logan ar fi fost capabil să-i fie doar ei regizor, nemaiavînd forța să facă mai mult — poate cu excepția sfîrșitului — o scenă triumfală de logodnă între actorul principal Don Murray și Monroe, final nimerit pentru istoria conflictelor și certurilor dintre ei. În relațiile ei cu Don Murray, Marilyn se manifesta sălbatic: într-o scenă în care trebuia să-i tragă o palmă, îl plesni cu coada rochiei peste față atît de puternic, încît îi făcu cîteva zgîrieturi. O duritate neprofesională pentru care i-ar fi cerut scuze, dacă ar fi putut. În schimb izbucni în lacrimi și urlă la Murray: „La naiba, la naiba, la naiba — nu-ți voi cere scuze, nu, nu!" E ca și cum spiritul cel rău i-ar fi interzis-o. Odată Murray a întrebat-o de ce continuă să vorbească cu accent sudic după ce filmarea din ziua aceea se încheiase. Marilyn răspunse: „Nu veeezi că staaabilesc un contact cu personajuuul!" Iubirea consumată între ei doi a fost doar o iubire între actori.

Comentariile criticii au acordat, prima dată, atenția cuvenită unei actrițe serioase; dar, spre mîhnirea ei, nu a fost nici măcar propusă pentru un premiu al Academiei. (În acel an premiul a fost luat de Ingrid Bergman pentru *Anastasia* — sufletul Hollywoodului se hotărîse s-o ierte pentru Rossellini). Miller se întoarse de la Reno,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

curînd după filmare, pentru a se întîlni cu ea la New York. Erau pe punctul de a se căsători.

Toată lumea venea să asiste la filmări, printre care sute de ziariști. Zvonul fusese lansat. Despre *Dezrădăcinații*, Frank Taylor, producătorul, declarase săptămînalului Time: „Aceasta este o încercare cinematografică supremă... nu este numai primul scenariu original, scris de un mare autor american, ci și cel mai bun scenariu pe care l-am citit vreodată, și-l avem și pe cel mai bun region, John Huston". La rîndul său, Clark Gable era convins că avea să fie cel mai bun rol al carierei sale și avea dreptate, devreme ce tot ce făcuse pînă atunci, inclusiv rolul lui Red Butler reprezentase mai degrabă un stil decît o personalitate. Poate stilul cel mai reușit din istoria cinematografului, dar nimeni nu văzuse cu adevărat actorul. Filmul nu putea fi o încercare ușoară pentru un actor suferind de inimă și putînd în orice clipă să moară. Situația lui Montgomery Clift, — care fusese adesea considerat drept cel mai talentat actor de la Hollywood, dar care ani de zile nu găsise un film pe măsura talentului său—era oarecum similară. Marilyn nu avusese pînă atunci parte de nici un scenariu scris anume pentru ea. Filmul, așa cum vom vedea, avea să devină, nici mai mult nici mai puțin, consacrarea ei. La rîndul lui, Miller mizase totul. De cinci ani de zile, de cînd se căsătoriseră, nu scrisese nici o piesă nouă, doar cîteva lucrări scurte, publicate în reviste, dintre care una, apărută în *Life*, reprezentase de fapt un tribut: „Frumusețea ei este strălucitoare, fiindcă spiritul ei vibrează veșnic". Filmul *Dezrădăcinații* urma să fie o justificare. Pentru un scriitor, cinci ani de tăcere echivalează cu pierderea unui braț.

Singuri actorii Eli Wallach și Thelma Ritter — gata ca întotdeauna să dea tot ce aveau mai bun — și regizorul John Huston, erau personaje principale, care nu mizau totul pe această carte. Huston e desigur singurul regizor celebru comparabil cu Hemingway. Viața lui celebrează un stil, pentru el mai important decît cinematograful. Filmele lui nu îi reprezintă existența, oricît de mult s-ar înfiripa dintr-un sertăraș ascuns al minții sale. Era pasionat de cai, de vînătoare, de jocurile de noroc și de băutură, și va rămîne vestit în bine-documentatele anale ale Hollywoodului pentru cîteva din cele mai năstrușnice farse. De aceea își și face, de regulă, munca de cineast cu un aer de dispreț. Ca și cum filmul ar fi o activitate pe care oamenii capabili nu s-ar cuveni s-o facă cu prea multă solemnitate. Cu toate acestea, Huston realizase *The Maltese Falcon, The Treasure of the Sierra Madre, The Asphalt Jungle, The Red Badge of Courage, Moulin Rouge, Beat the Devil* și *The African Queen*. Poate că nu a avut, în timpul turnării *Dezrădăcinaților*, un moment de mai mare concentrare, decît în ziua în care a cîștigat o cursă de cămile, bătînd pe Billy Pearson, fostul jocheu; poate nu a simțit o plăcere estetică mai mare decît la petrecerea dată în cinstea aniversării lui Eddie Parone, producătorul adjunct, cînd acesta a împlinit 35 de ani. Huston a citit o poezie, scrisă de el pentru această ocazie. Cine ar îndrăzni să pună mîna în foc că n-ar fi putut fi scrisă de Hemingway, cu greșeli, de ortografie cu tot?

Huston locuia la Saint Clerans, County Galway în Irlanda, unde Miller l-a și vizitat și unde cei doi au stat de vorbă îndelung despre scenariu, la gura sobei, sorbind pe îndelete whisky irlandez. Deoarece Huston ducea o viață socială trepidantă, în care alergările de cai ocupau un loc atît de important, iar bîrfele mărunte din lumea filmului un loc atît de mic, nu auzise prea multe despre punctualitatea lui Marilyn și habar nu avea de boala ei. Nici Miller n-avea să-i spună mare lucru. Huston își amintea de Marilyn din *The Asphalt Jungle*, unde nu fusese întotdeauna receptivă la indicațiile regizorului, dar cine își poate închipui un film, fără capriciile unui actor? În dimineața primului tur de manivelă, — Huston fixase ora zece în loc de nouă (Miller sugerase că Marilyn are nevoie de somn), toată lumea așteptă pînă la unsprezece, dar vedeta nu-și făcu apariția. Echipa se afla în relații speciale cu Huston. În orice

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

filmare condusă de el, incompetența devenea de îndată ținta ironiilor. Cînd se făcu ora unsprezece, echipa începu să protesteze. Miller încercă să camufleze întîrzierea, antrenîndu-l pe Huston într-o discuţie despre scenarii.

După acest început nu prea promițător, s-a aflat, peste cîteva zile, că Marilyn obişnuia să ia un număr mare de somnifere, noapte de noapte. Filmul avea toate şansele să progreseze cu viteza melcului. Dacă Huston era furios, nu era genul lui s-o arate. Avea tot dispreţul profesionistului faţă de amatori. Miller şi Monroe se vedeau obligaţi să lucreze la filmul vieţii lor într-o stare de epuizare nervoasă: se pare că asta era calea aleasă de destin ca să-şi joace cartea, irosindu-şi rezervele psihice. Huston prefera să se consume în alt mod. (Avea să piardă suma totală de 50.000 de dolari la mesele de joc). E mai mult decît sigur că Huston se eschiva discret, deşi aceasta nu înseamnă că nu lucra cu toată seriozitatea. Refuza doar să se lase cuprins de isteria că ar realiza un film mare. Avea să facă totul pentru a duce la bun sfîrşit misiunea importantă de care se apucase, în ciuda condiţiilor de climă uscată din deşertul Reno. Versiunea finală pare să sugereze un dezgust sec pentru orice efort fizic, emotiv sau sentimental ca şi cînd toate canalele de comunicare din lume ar fi fost deja supraîncărcate cu sedimente emoţionale şi venise timpul să fie curățate.

Dacă *Dezrădăcinaţii* impresionează pe spectator, efectul se datorează austerității trucurilor. Povestea comunică exact ceea ce era de comunicat, nimic în plus. Este desigur şi aceasta o estetică: poate cea mai clasică dintre esteticile cinematografice, dar nu şi calea cea mai sigură de a face un film mare. Dacă Huston avea vreo problemă ca regizor, aceasta consta din incapacitatea sa de a lucra cu deplină convingere spre a realiza o atmosferă pe deplin închegată. În sfîrşit, părea să existe ceva obscur în legătură cu filmările, o despuiere a emoţiei, care ar fi putut dăuna urzelii fine de subtilități inexprimabile. Tocmai fiindcă scenariul filmului fusese scris într-o tonalitate atît de calmă, el ar fi avut nevoie de dăruirea regizorului pentru a însufleţi actorii şi echipa. Constatînd incapacitatea lui Monroe de a colabora consecvent, Huston poate să fi ajuns la concluzia că inspiraţia lui avea să fie direct proporţională cu pierderea demnităţii. Pentru unii artişti, demnitatea este mai importantă decît arta. Pe deasupra, poate că Huston era plictisit de problemele lui Miller cu Monroe. Trecuse printr-un divorţ şi se putea lipsi de acest spectacol.

Întocmiseră un plan pentru filmări. Filmau cu Monroe cînd se putea, şi fără ea, dacă era absentă. Cu Miller, Huston colabora strîns. Era un scenariu atît de delicat în fluctuaţia emoţiilor şi atît de monoton ca povestire, încît problema zilnică era să găsească o motivaţie pentru a pune actorii în mişcare. Ca şi cum povestea ar fi fost prea simplă: o tînără divorţată, Roslyn Tabor se hotărăşte să trăiască în deşert, dincolo de Reno, cu un cowboy între două vîrste, Gay Langland, jucat de Gable, în timp ce alţi doi cowboy Eli Wallach şi Monty Clift, găsind-o atrăgătoare, încep să-l facă curte, aşteptînd ca legătura ei cu Langland să ia sfîrşit. După un timp, bărbaţii pleacă la vînătoare de mustangi pentru a-i captura şi a-i vinde. Este una din ultimele căi de a cîştiga o existenţă care aduce mai mult decît „un salariu fix". Roslyn îi însoţeşte, dar este îngrozită de cruzimea vînătorii şi de răutatea gratuită a acesteia. Dacă pe vremuri mustangii erau vînduţi drept căluţi de călărie pentru copii, în zilele noastre ei sînt vînaţi pentru carnea lor, de pus în conserve pentru cîini. „O societate în care cîinele mănîncă calul", va comenta Huston. Monroe are o răfuială cu Gable, care se rezolvă (1) prin capturarea ultimului mustang, — un gest faţă de el, şi (2) eliberarea calului, — un gest faţă de ea. Filmul se încheie cu astfel de gesturi. Şi eroii pornesc înapoi spre o lume în care vor fi din ce în ce mai puţine căi de a cîştiga o existenţă liberă. Se produsese o mutaţie ciudată în ideile lui Miller. Valorile deveniseră vagi.

Dezrădăcinaţii rămîne un film a cărui forţă de acţiune nu depăşeşte sugestia nuanţelor suprapuse delicat, cel puţin în prima parte; el se apropie mai mult de un studiu

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

asupra relaţiilor emoţionale. Dar în această calitate îi stă şi slăbiciunea. Îi vedem pe Roslyn şi pe Langland, dormind împreună, lucrînd împreună, îi simţim pe ceilalţi doi cowboy pîndind această legătură, fără ca să ni se ofere fapte emoţionale, categorii sau motivaţii, deoarece intriga nu este niciodată spectaculară. Nu ştim precis ce simte Roslyn pentru fiecare dintre bărbaţi, şi nici nu putem bănui intensitatea sentimentelor ei. Filmul este chiar mai puţin exact decît o biografie. Spre deosebire de alte filme nu avem nici un fel de indicii pentru a înţelege liniile emoţionale ale vieţii ei sufleteşti. În schimb pe ecran Marilyn pare foarte reală. Cînd ţine în poală capul lui Monty Clift, după ce acesta a fost rănit în concursul de călărie, nu ştim dacă e maternă sau îndrăgostită, sau poate şi una şi alta, şi nici ea nu pare să ştie ceea ce simte. Darămite în viaţă.

Făcuse un film a cărui tonalitate era diferită de alte filme, şi Marilyn însăşi se deosebea complet de alte actriţe şi chiar de interpretările ei anterioare. Nu mai avea nimic comun cu Lorelei Lee. Nu mai era senzuală, ci sensitivă, şi, în sensul originar al cuvîntului, nu părea să aibă contururi precise pe ecran. Nu mai era o femeie, ci o dispoziţie, o ceaţă de senzaţii evanescente, care luau forma lui Marilyn Monroe. Nu, nu fusese niciodată atît de luminoasă.

Pe de altă parte, Gable nu fusese niciodată atît de real: Gable în carne şi oase, apropiat spectatorului. În sfîrşit aflam cum era Gable cel adevărat. Nu era rău deloc! Astfel scena după scenă, după însăilarea primelor instantanee, Huston şi Miller au înţeles probabil că lucrau la o montură de camee superbe în fineţea ei discretă. Parcă s-ar fi iscat un abis în care răsuna ecoul. Dar aceste scene separate alcătuiau ele oare un tot izbutit? Vorbind despre filme de excepţie, nici un film alb-negru nu dispusese de un buget atît de mare pînă atunci. Astfel se dădea o lovitură viitorului financiar al filmelor bune ce aveau să urmeze. Dar puteau ei să ştie dacă ceea ce făceau era întradevăr un lucru de calitate? O astfel de încercare s-ar fi asemănat cu antecalcularea măreţiei finale a unui palat, pornind de la primele trei încăperi. În acest scenariu lipsit de acţiune, problema dirijării actorilor avea să-i solicite la maximum pe dramaturg şi pe regizor. În incertitudinea filmărilor cotidiene, cum puteau să ştie dacă un actor era pregătit sau nu pentru emoţiile noi, următoare, unele prea complexe, altele prea sărăcăcioase, unele prea stridente, altele prea vagi? Şi, la rîndul lor, de unde să ştie actorii lucrul acesta? Omul care devenise actor pentru a scăpa de acel vid obsedant al minţii unde se naşte întrebarea „Cine sînt", trebuia acum să adreseze întrebarea personajului pe care-l interpreta. Pentru Miller lucrurile stăteau şi mai prost. Într-un scenariu instabil şi atît de delicat, cum putea să considere o secvenţă definitivă, dacă fiecare schimbare de dialog putea să determine configuraţia nebănuită a altei scene. Sărmanul Miller! Mintea lui era probabil asediată de cele mai subtile ecuaţii literare, în timp ce viaţa conjugală devenise un coşmar. Oribilă tensiune! Dacă ajunseseră în mod tragic să aibă relaţiile unor tovarăşi de celulă, care învăţaseră cu timpul să se urască din adîncul fiecărei fisuri intime, Miller era cu toate acestea obligat să lucreze zilnic la un scenariu care-i proslăvea frumuseţea sufletului.

Scenariul ascundea o minciună. Era doar pe jumătate adevărat că Marilyn era la fel de adorabilă şi fragilă ca Roslyn Tabor; şi asta putea merge pînă la un punct. O minciună poate fi singura structură estetică în care o mare vedetă se poate exprima (preschimbînd minciuna în farmec), dar pentru Miller problema era să trăiască zilnic cu acea minciună şi apoi s-o idealizeze în scris, noapte de noapte. Şi în fiecare noapte Monroe îl împingea spre adevărul opus. Dacă Marilyn simţise nevoia, ca în fiecare film, să se înveşmînteze în zale de ură faţă de un anumit bărbat, începînd cu Don Murray în *Staţia de autobuz*, urmat de Olivier, apoi de Wilder, descoperind ce înseamnă să nu aibă pe cine să urască în *Let's Make Love*, fiinţa nefericită a lui Miller devenise calul ei de bătaie. Ceea ce îi aţîţa şi mai mult ura era prezenţa lui, care îi amintea

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

în permanență că nu fusese destul de nobilă pentru a da uitării vrajba trecutului. Dacă Miller fusese bărbatul care o iubise cel mai mult, de acum înainte avea să fie bărbatul care avea să plătească mai mult ca ceilalți, condamnat să împartă conviețuirea cu ea în cele trei camere de la ultimul etaj al hotelului, și să rătăcească prin Reno pînă în zori, în nopțile de insomnie. Dacă suferința pricinuită de infidelitatea ei față de Montand era încă vie, tot ea îi amintea și de disprețul ei intens. Miller suferea. Avea psihologia săracului pentru care marca bărbăției era să sufere și să rabde. Așadar suferea. Îi dădea somniferele sau i le refuza, se plimba nervos prin cameră, îi asculta insultele pe care le puteau auzi și mulți alții din hotel — „Ai o voce care răzbate și prin pereți de oțel" — și în pauzele dintre crize se prăbușea într-un fotoliu, sau își pironea privirile asupra scenariului de pe birou. Guiles descrie o astfel de dimineață, după „o noapte de veghe cu Marilyn în sfîrșit adormită, în timp ce ceilalți se pregăteau de lucru". May Reis, secretara lor, și Nan Taylor, soția producătorului, tocmai intrau în apartament.

„Miller era ghemuit pe canapea, cuprins din cînd în cînd de un tremur nervos din cauza oboselii psihice. Nan Taylor... aflase că Marilyn petrecuse o noapte extrem de proastă, dar era și mai mîhnită să constate cît îl costase pe Miller. Cu fața în pumni, Miller își jelea soarta. Mărturisea că nu-i putea fi de nici un ajutor lui Marilyn în nopțile acelea îngrozitoare. Se întreba dacă n-ar fi trebuit să-și ia o cameră într-un alt hotel. „Are nevoie de îngrijire noaptea", spuse el, după care, părînd că pierde orice nădejde, exclamă: „Dar eu am atîta nevoie de ea".

„Am atîta nevoie de ea"! Era strigătul deznădăjduit al iubirii. Era pus în fața celui mai cumplit adevăr: iubirea neîmpărtășită nu poate înfrînge ura. Nici nu poate vindeca un alt suflet. Nu poate decît să escaladeze zidurile propriei sale suferințe. Căci iubirea fără curaj este o insultă pentru cei ce urăsc. În durerea lui, cele două femei îi purtau de grijă. „Poate că nu putem rezolva problema lui Marilyn azi dimineață", spuse Nan Taylor, „dar putem face ceva pentru tine". Ieși să caute pe cineva din administrația hotelului și se întoarse cu cheia unei camere disponibile la același etaj, unde Miller ar fi putut să lucreze și eventual să doarmă.

După ce grupul a părăsit Nevada pentru a definitiva montajul la Hollywood, mica comedie a luat amploare. Privind decupajele neretușate, un înalt funcționar de la United Artists remarcă, indispus, că nu părea să fie un film de Huston „în care pui ingredientele și se stîrnește de îndată o trîmbă uriașă de aburi". El mărturisi că dacă n-ar fi știut dinainte, nu ar fi putut deduce în nici un chip identitatea regizorului. Miller recunoscu și el că era dezamăgit. La care Huston replică: „De vină e scenariul". Un timp s-au amăgit cu ideea de a scrie noi scene pentru Wallach, pînă cînd Gable a refuzat categoric și în următoarele săptămîni de titrare și imprimare sonoră, s-a produs un alt episod, de altfel previzibil — Huston și Miller au reînceput să se aprecieze reciproc. Au găsit stimulente. Filmul devenise atașant în cele din urmă. În ziua de după terminarea filmărilor, Gable avu un grav atac de inimă și muri la spital, 11 zile cmai tîrziu. Toate scenele în care apărea el aveau să poarte cu ele—un testament evocator — jumătate din istoria glorioasă a Hollywoodului.

Filmul *Dezrădăcinații*, avea să fie gata la 5 noiembrie 1960. Trei zile după aceea, Marilyn se întoarse la New-York într-un apartament gol, și pe data de 11, ziua aniversării armistițiului din 1918, anunța ziariștilor despărțirea ei de Miller. Într-una din zilele săptămînii următoare, aflînd că Yves Montand lua avionul de la Los Angeles spre Paris, alergă la aeroportul Idlewild pentru a-l vedea pentru cîteva ore, între două avioane. Au stat împreună, bînd șampanie în limuzina lui Marilyn; Montand i-a spus că se întorcea la Signoret. Cînd a venit rîndul ei de a se destăinui ziariștilor, Simone Signoret a făcut remarca înțeleaptă și înspăimîntător de franțuzească: „Un

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

bărbat... simte că nu trebuie să confunde o aventură cu iubirea adevărată şi să facă din asta o dramă în căsnicie" (la care Marilyn a replicat mecanic: „Credcă asta face parte din problemele ei şi nu ale mele")

La capătul acestor întîmplări dureroase, Gable muri aşadar. Reporterii o chemară pe Marilyn la telefon, la două noaptea, ca să-i anunţe vestea. A urmat o criză de isterie. Amănuntele legate de acest sfîrşit sînt într-adevăr insuportabile; în toiul filmărilor, deveni publică vestea că Kay Gable avea să aibă un copil. Gable fusese extrem de mîndru de acest dar tîrziu. Fiind bolnav de inimă, nu putea şti cînd va veni sfîrşitul, dar dorea să-şi vadă fiul. Era convins că avea să fie un băiat. În această împrejurare, un detaliu era mai tragic ca celălalt. Kay Gable suferea şi ea de inimă. Cînd Gable a făcut infarctul, soţia lui a fost internată într-o cameră alăturată, unde putea primi îngrijirea necesară pentru inimă cît şi pentru sarcină. Preşedintele Eisenhower i-a telefonat lui Clark pentru a-i da sfaturi din propria lui experienţă de cardiac. S-a lansat apoi zvonul că Gable se simte mai bine. Şi pe neaşteptate, a murit. Kay Gable nici nu se afla lîngă el. Cu o oră înainte de moartea lui, suferind un mic atac, se retrăsese în camera ei, ca să nu-l tulbure. Apoi au venit doctorii să-i anunţe vestea. Se poate imagina ceva mai patetic?

Cum am putea reda măsura suferinţei lui Marilyn? Întîlnise imaginea tatălui şi-l îmbrăţişase pe ecran, şi acum imaginea se stingea. Fiindcă o cunoscuse! Se afla probabil într-un nou abis de incertitudine. În trecut, indiferent de nenorocirile care se întîmplau altora din pricina ei, avea întotdeauna o justificare — ea se afla mai aproape de moarte. Acum Gable îi demonstrase că nu era aşa...

Frămîntată de moartea lui, îi era cu neputinţă să-şi recapete cît de cît, optimismul. Se afla pe panta celei mai lungi depresiuni nervoase din viaţa ei. Asfinţitul se apropia. Animată de o ambiţie uriaşă — ar fi fost, poate, la fel de mare ca Garbo —; dar şi ambiţia începea s-o părăsească. Devenise aproape un caz disperat. Locuia în apartamentul ei din New York, din care dispăruseră toate lucrurile şi hîrtiile lui Miller, în biroul lui gol rămăsese doar portretul ei, pe un perete, tabloul lui preferat. Peste cîteva luni aveau să divorţeze. Marilyn alese cu premeditare data instalării lui Jack Kennedy ca preşedinte, 20 ianuarie 1961, şi luă avionul spre Juarez. Data fusese stabilită de Pat Newcomb, prietena ei intimă şi, totodată, noul ei agent publicitar. Din fericire, lui Marilyn i se făcu, în ziua aceea, mai puţină publicitate ca de obicei.

La aeroportul din Dallas, aştepta liniştită într-un bar, pentru o întrerupere de două ore în drumul spre Juarez, şi urmărea atentă, la televiziune, prima din cele o mie de zile ale lui Jack Kennedy. Ursitoarea palidă a vîntului singuratec american, aştepta acolo, în Dallas. În Dallas? Unde în altă parte? Cea mai electrică dintre naţiuni trebuia de bună seamă să ofere cele mai îndrăzneţe circuite ale coincidenţei. Într-adevăr, pentru o istorie ocultă a viitorului care ar căuta să urmărească vreodată Karma ce duce de la Napoleon la Monroe, să ne amintim că Marilyn va muri într-o casă de pe Fifth Helena Drive.

Timp de trei săptămîni, renunţînd la somnifere, ţinu o cură de dezintoxicare şi repaus. Împreună cu Pat Newcomb se întoarse la apartamentul ei, strecurîndu-se printre reporteri, gonind prin cavalcada maşinilor, încercînd să eludeze un ultim interviu. Într-o astfel de matcă liniştită aveau să se zămislească noutăţile zilei. Se întoarse în apartamentul ei, şi, ca de obicei, după astfel de crize, se simţi restabilită pentru un timp. Plănuia să facă *Ploaia* pentru televiziune, cu Lee Strasberg ca regizor. Primise o scrisoare de la Somerset Maugham, încîntat că avea să-l interpreteze personajul. Marilyn declară unui reporter care-i punea întrebări în legătură cu rolul lui Sadie Thompson: „O fată care ştia să fie veselă, chiar atunci cînd era tristă. Găsesc că asta e foarte important." Dar *Ploaia* cade. NBC nu voia să lucreze cu Strasberg deoarece acesta nu dovedise o suficientă experienţă a televiziunii. Marilyn refuză

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

să lucreze cu un alt regizor. „Nu cunosc decît ideile lui Lee şi vreau să joc după ele. Nu vreau. . . să mă trezesc făcînd lucruri complet diferite de cele pe care le-am pregătit sau în care am sperat". Dar nu-şi găsea liniştea în inactivitate şi era preocupată de grijile financiare. Contractul anual cu televiziunea însemnase o pierdere de 100.000 de dolari. Plecă într-o staţiune balneară din Florida, unde se întîlni du DiMaggio, şi îşi vizită sora vitregă, pe Berenice, apoi, „pierzîndu-şi răbdarea", se înapoie la New-York.

Ajunsă acasă, află din ziare presupunerea lui Kay Gable că Marilyn „provocase lui Gable atacul de inimă, datorită tensiunii şi epuizării"... Marilyn deschise fereastra salonului, gata să-şi dea drumul în vid. Dacă se oprea pe pervaz, descoperită de trecătorii de pe stradă, iar apoi renunţa să sară, publicitatea avea să fie mai cumplită decît moartea sau supravieţuirea. Rămase astfel în cameră, aplecîndu-se peste fereastră, cu ochii închişi. Poate trecea prin momentele unei migraţii a sufletului, ca, mai apoi, să se reîntoarcă la viaţa din încăpere. Cînd, a doua zi, mărturisi că fusese la un pas să se arunce de la etaj, prietenele ei hotărîră că trebuie să se mute la Hollywood şi să închirieze o fermă, cu un singur etaj. Marilyn s-a opus. Lee Strasberg era singura prezenţă care-i mai rămăsese la New-York. Părea să fi pierdut un lucru absolut vital. Plecă iar spre vest, intră, odată mai mult, în şedinţe frecvente de psihanaliză — lucrul se întîmpla a treia sau a patra oară (cine poate să ţină socoteala acestor nunţi spirituale?). La sfîrşitul primăverii, în 1961, ajunsese să trăiască doar în virtutea rutinieră, a regimului şi a odihnei. Urma să facă o operaţie la vezica biliară — şi cicatricea avea să rămînă vizibilă în celebrele imagini ale trupului ei, studii de nud pe care urma să i le facă Bert Stern; reacţionă bine la intervenţie — poate atingerea bisturiului pe pîntecul ei va fi fost ca o răscumpărare a datoriei ei faţă de Gable... Apoi, luni de zile, avea să facă naveta, între New-York şi Los Angeles. Singurul ei drog era o viaţă absurdă.

Angajă pe Marjorie Stengel (mai înainte secretara lui Monty Clift) ca să se ocupe de afacerile ei personale la New-York. Prin ochii ei, avem o imagine a vieţii lui Marilyn din acele luni. Pe cînd stăteau de vorbă în vederea angajării, telefonul sună şi Marilyn se duse să răspundă. Cineva întrebă de Monroe. „Nu-i acasă", răspunse Marilyn cu o voce aspră şi trînti receptorul. Era ca un ultim semn de viaţă. Zilele se scurgeau monoton.

Marilyn se scula tîrziu în dimineţile fierbinţi ale New-Yorkului şi se plimba de colo, colo, prin apartament, într-o cămaşă de noapte albastră, ca de păpuşă. Cămaşa era cam murdară. Apoi mînca un cotlet de miel cu brînză de fermă şi bea, un pahar mare de Black Cherry. „Masa asta e deajuns ca să te dea gata", o mustra Marjorie Stengel. În cursul dimineţii, Marilyn se întreţinea îndelung, prin telefon, cu psihanalistul ei din Los Angeles. Nu telefona nimeni. Poate nimeni nu ştia că e în oraş. Soseau puţine scrisori, şi le parcurgea cu un ochi distrat; totuşi, cînd o scrisoare de la un admirator cuprindea obscenităţi, o citea cu mai mult interes. Pe un formular de bancă cu datele ei personale scrise ostentativ NECUNOSCUT, în spaţiul rezervat pentru numele tatălui. Starea ei de spirit corespundea perfect spaţiului vid dimprejur. La bucătărie, tencuiala cădea de pe pereţii spoiţi într-un galben murdar. Baia nu avea nimic deosebit; nici măsuţe de toaletă, nici lămpi, nici vreun desen special la perdelele duşului, — în toate privinţele o baie oarecare. În dormitor, pereţii erau de un brun închis ca de humă, iar mobila, în stil provincial francez, era de duzină şi vopsită în alb. O plapumă de mătase de culoare brună, servea drept cuvertură unui pat de dimensiuni imperiale. Deasupra, pe tavan, se afla o oglindă. Era singurul lucru ieşit din comun. Un al doilea dormitor era mobilat doar pe jumătate. Doar cîteva carpete ciudate pe podea. În camera de oaspeţi, Marjorie lucra printre dosare. Cel mai frumos element decorativ era un Toulouse-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Lautrec; reproducerea şi rama trebuie să fi costat 50 de dolari. În living-room — un contrast — totul era alb. Pereţii erau albi asemenea covorului, pianului şi canapelei. Pînă şi portretul ei făcut de fotograful Cecil Beaton, o înfăţişa pe Marilyn într-o rochie de seară albă. Într-o glastră erau aranjate cîteva crenguţe albe, transparente. Totul artificial. Din cînd în cînd se aduceau plante vii, dar mureau imediat. În încăperea mică şi întunecoasă în care Marilyn primea, nu exista decît o singură fereastră, tipic new-yorkeză, ternă, dînd spre curtea interioară, dar tocmai acolo plantele supravieţuiau. Poate nu rezistau în restul apartamentului, fiindcă Marilyn stătea prea mult în casă, iradiind unde cenuşii şi neprimitoare. În cabinetul dormitorului liber, rochiile de seară erau înşirate pe cuiere de sîrmă. Umeraşele nu erau îmbrăcate. Nu existau nici măcar cutii pentru haine. În alte dulapuri erau înşirate nurci şi blănuri albe, tot pe cuiere de sîrmă. O droaie de pompe Ferragmo zăceau pe podea. În alt dulap, două duzini de blugi stăteau atîrnaţi pe cuiere de sîrmă cu etichetele încă nedesfăcute.

Într-o dimineaţă, umblînd după un dosar, Marjorie descoperi un inel cu diamant în fundul unui sertar. Cîtă vreme va fi zăcut acolo? Să fi fost un dar de la DiMaggio? (căruia Marilyn îi spunea de la o vreme domnul D). Într-o dimineaţă, Marilyn o anunţă pe Marjorie că va suna „un bărbat“ şi că urma să facă ce avea să-i spună. Cînd sună telefonul, vocea îşi declină identitatea: „Alo! Marge? aici e Joe DiMaggio“ — de obicei nu îi spunea pe numele mic; de astă dată îi ceru o întîlnire la Shelton, ca să-i înmîneze 5000 de dolari pentru a acoperi un cec în contul lui Marilyn la Irving Trust. Marjorie Stengel nu putea înţelege discreţia lui Marilyn. Deseori, dimineţile avea să-l întrezărească pe DiMaggio strecurîndu-se afară din apartament, nu mult după ce ea venea la lucru. Cu toate acestea, Marilyn nu avea să mărturisească niciodată nimic despre aceste vizite. De parcă nimeni nu ar fi trebuit să ştie că fostul ei soţ rămînea uneori la ea peste noapte.

După o călătorie în Mexic, se întoarse la domiciliul ei de pe Helena Drive cu o colecţie întreagă de măşti mexicane de cositor şi aplice pentru lumină. Era în aprilie, 1962. Mai avea patru luni de trăit şi formalităţile pentru filmul pe care urma să-l facă cu Twentieth Century erau gata. Titlul filmului era *Somesthing's Got to Give* ...

Acum că a murit, în ce termeni să ne luăm rămas bun de la ea? În acea vară fericită a anului 1955, cînd pentru prima dată ieşise în lume cu Miller, iar viitorul părea atît de trandafiriu, se afla, într-o zi, pe plajă, însoţită de Norman Rosten; deodată se pomeni înconjurată de un grup de adolescenţi, entuziaşti admiratori ai filmelor lui Bergman încă nefilmate; „Întîi în cercuri largi în jurul nostru — povesteşte Rosten — apoi apropiindu-se din ce în ce mai mult, cincizeci de admiratori şi admiratoare, se adunară treptat sub umbrarul unde Marilyn şedea sfioasă.

— Hei, Marilyn, ţi-am văzut toate filmele!

— Eşti preferata mea!

— Eşti teribilă!

— Marilyn, lasă-mă să te sărut!

A dat mîna cu toată lumea. Au venit cu pietre, rugînd-o să-şi pună autograful pe ele. Băieţii se înghesuiau. Fetele scoteau ţipete, se produse un fel de învălmăşeală. Căutau s-o încolţească cu mici chicote sălbatice, o atingeau, îi făceau rugăminţi, îi cereau favoruri; ea rîdea şi se ferea de ei... În cele din urmă, — continuă Norman Rosten — nu mai era decît o singură scăpare, apa, şi, cu un fior de teamă, s-a aruncat în mare şi a început să înoate. Într-un ropot de urale, zeci de trupuri arămii au intrat după ea, urmărind-o...

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

— Hei, mi-a strigat cu vocea stinsă — scoate-mă de aici!

Am izbutit să-mi croiesc drum pînă la ea, urlînd la puşti: „Ştergeţi-o, plecaţi, căraţi-vă acasă!" Loveam în dreapta şi-n stînga cu o furie oarbă şi, apucînd-o de braţ, am început să înot spre apa adîncă, strigînd ameninţări celor mai îndrăzneţi care ne urmăreau. Priveau rînjind în timp ce înaintam cu greu.

Dintr-odată, Marilyn s-a oprit. „Nu pot înota mai departe" a exclamat ea cu glas rugător.

— Cum asta, nu poţi?

— Nu sînt o bună înotătoare, chiar atunci cînd înot bine".

Sufla din greu, cu bărbia mereu deasupra apei. „Ascultă", am zis, poţi să faci pluta? Încearcă! Respiră adînc şi lasă-te pe spate".

A încercat, dar a înghiţit apă şi a început să tuşească. Gîfîind puţin, m-am apropiat şi am cuprins-o de mijloc, încercînd s-o fac să stea pe spate. „Nu zău, ce purtări sînt astea", gîfîia, agăţîndu-se de mine...

Desigur, întîmplarea a avut un final hollywoodian. Deodată, s-a auzit huruitul unei bărci cu motor. O barcă adevărată îşi făcuse apariţia pe pînza imensă a mării. Un tînăr marinar luneca spre noi, domolind treptat motorul. Ne-am agăţat amîndoi de barcă. Eu m-am suit întîi, dar a fost o problemă s-o căţărăm pe Marilyn. Nu era pe atunci (nu fusese niciodată) prea subţirică. Am reuşit în cele din urmă, şi Marilyn s-a prăbuşit în barcă.

Am privit-o, era epuizată, întinsă pe fundul bărcii, cu coapsele şiroind de apă, cu degetele de la picioare lucind în soare. Băiatul care pilota o privea şi el ... uitînd de cîrmă şi făcînd două întoarceri bruşte mai înainte de a-şi da seama de ce făcea. Am ţipat la el şi Marilyn a spus: „Nu te enerva! A fost un week-end minunat".

Da. Poate mai frumos decît îşi închipuia Rosten. Căci dacă începuse să găsească puţină satisfacţie şi fericire în tovărăşia lui, cu teama ei înnăscută de fericire, trăia probabil încă de pe atunci spaima unui dezastru necunoscut pîndind-o din umbră. Avea să rămînă vie şi fericită pînă cînd spaima avea din nou să bată la uşă.

Cîndva, mai de mult, Marilyn trimisese lui Rosten o ilustrată în culori, reprezentînd un avion american de pasageri plutind în zbor. Pe spate scrisese: „Ghici unde sînt? Cu dragoste, Marilyn".

Rosten mărturisea: „Am bănuielile mele, dar prefer să le păstrez pentru mine. Să sperăm că nu se va întîmpla aşa repede". Mai bine să rămînă întreagă, nu spulberată în cele patru zări; să sperăm că sufletul ei puternic şi slab îşi va regăsi învelişul într-un loc frumos şi elegant şi că se va reîntoarce în curînd din absenţa ei. Va fi duhul rău al umorului ei, ca şi blestemul ţării noastre dacă se va reîntoarce vorbind, distant, un idiom ininteligibil. La revedere Norma Jean. Au revoir Marilyn. Cînd îi vei întîlni pe Bobby sau pe Jack, salută-i din partea mea. Singura mea dorinţă, este să-i faci o vizită domnului Dickens. Căci, ca mulţi alţi scriitori, el te va adora cu siguranţă, copilă fără tată.

În româneşte de ALINA CLEJ

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

FIȘE CRITICE

NORMAN MAILER

America

America, pentru Mailer, a fost mereu o speluncă a spectrelor, o cacofonie de voci, un loc în care nimeni nu poate deveni erou, decît intrînd în jocul, misterul și nebunia puterii. Cum altfel să poți repera rețelele tentaculare ale puterii, decît pornind de la credința că funcționarea corpului politic se sprijină pe un sistem secret de conecțiuni, cel puțin la fel de nepătrunse ca cele asigurînd, de pildă, coeziunea acestei stranii celule din întreg: Norman Mailer însuși? Încă de la începutul carierei sale scriitoricești, Mailer a văzut America ca o vastă antrepriză corporativă controlată de forțe doar aparent opuse, de fapt, în taină, — pe neștiute — aliate.

RICHARD POIRIER: *The Form of a Literary Career*

Una din cele mai semnificative dezbateri critice în jurul lui Norman Mailer este desigur, aceea centrată pe „americanitatea" scriitorului, cu alte cuvinte măsura în care Mailer a fost și este o oglindă reflectoare — poate chiar o nefericită victimă — a eticii predominante în sînul națiunii, ceea ce caracterizează clasa mijlocie americană; și, totodată, măsura în care romancierul se dovedește a fi un critic vigilent și funcțional al Americii, o conștiință chiar, un glas profetic pentru țara și pentru vremea sa.

... Pentru Mailer, într-adevăr, unul dintre cele mai înalte scopuri pe care și le poate propune un scriitor este acela de „a clarifica viziunea despre sine a unei națiuni". (În culegerea de eseuri *Cannibals and Christians*, din 1966, pag. 98).

... Pornind de la sentimentul acelei vastități geografice în care totul devine posibil, americanul se simte, cumva, capabil să se refacă pe sine mereu, să încerce permanent noi tipuri și înfățișări de „creatură nou născută". Dar, tot experimentînd variante multiple și inedite ale sinelui, riscul este de a pierde sensul limpede și unic al unui sine stabil. Pentru Mailer, scopul romancierului american este nu numai de a pune în scenă drama acestei schizofrenii, în teatrul interior al acelui *psyché* tipic american, — de a rămîne, cu alte cuvinte, fidel viziunii respective, fundamentalei sciziuni din inima visului american — ci și de a afirma că implicațiile acestor dedublări pe planul creației sînt, în fond, mai demne de credință decît implicațiile ei destructive. Ca și Faulkner în Discursul rostit la primirea premiului Nobel, Mailer speră mai departe, că deși „sîntem nevoiți să pendulăm neîncetat între îngerul și fiara porcină din noi" (în cartea sa *Miami and the Siege of Chicago*, din 1968, pag. 93), îngerul are încă șanse de a ieși biruitor, cu condiția să știm, mai înainte de orice, să înfruntăm cu toată bărbăția, partea animalică din noi. În ceea ce îl privește, Mailer este convins că pentru un american nu există cale mai nimerită de salvare decît aceea oferită de tratarea acestui conflict în termenii unei mari bătălii epice.

... Fiu al Brooklyn-ului, adevărat "Nijinsky al ambivalenței", Mailer, ca și Whitman, se străduie din răsputeri să mențină vie permanenta contradicție cu sine însuși, păstrînd astfel deschise cît mai multe căi de abordare a experienței americane.

MICHAEL COWAN: *The Americanness of Norman Mailer*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Alienarea

Ajungem la cele mai recente şi mai grăitoare eforturi ale scriitorului în această direcţie: *The Prisoner of Sex* („Prizonierul sexului") şi *Of a Fire on the Moon* („Despre un foc pe Lună")[1]. Lăsînd deoparte faptul sincronizării (amîndouă cărţile apar în 1970—71), cele două opere se înrudesc pe baze mult mai substanţiale. Ambele abordează frontal problema deformării trupului şi atrofierii simţurilor ce rezultă, pentru Mailer, din excesul de tehnologizare a existenţei omeneşti. Desigur, asemenea opinii nu sînt noi; le vom regăsi, de pildă, sub forma opoziţiei timpurii faţă de capitalismul financiar, încă din epoca elizabetană, iar mai aproape de noi, evoluînd în cadrul teoriilor despre represiunea sexuală, ca teme prezente în elaborarea unor Reich şi Marcuse, pornind de la cartea lui Freud despre *Civilizaţie şi nemulţumiţii ei*. Dar plauzibilele surse ale gîndirii lui Mailer sînt, desigur, mai puţin importante decît faptul că rădăcinile atitudinii sale provin dintr-un sentiment foarte propriu despre rolul romancierului, din convingerea intimă că scrisul este, de fapt, o îndeletnicire combativă, analogă războiului. Mailer, într-adevăr, este implicat într-un imaginar război dintre Dumnezeu şi Satana, Natură şi Tehnologie, Creativitate şi Risipă, încercînd, în acest cîmp de acţiune, să controleze tocmai verigile cheie ale raportului dintre efect şi cauză, aşa cum se poate vedea încă din debutul său, în *Cei goi şi cei morţi*.

Între roman, reportaj şi istorie

Important este că Norman Mailer a refuzat şi refuză să lase istoria şi actualitatea pe mîinile istoricilor şi ale reporterilor. Scriind, după caz, aşa cum poate: parte inventator, parte observator, parte participant, scriind cu ardoare şi putere, cu un fel de onestitate aproape fără precedent pînă la el, scriind uneori cu greşeli... Dar scriind, scriind întotdeauna cu un ţel precis: acela de a face, pentru situaţia noastră prezentă, şi — prin implicaţie, pentru toate timpurile noastre trecute şi viitoare comune —, ceea ce factorii instrumentali de cunoaştere şi transcripţie n-au izbutit pînă acum şi nici nu izbutesc să facă: a situa, prin scris, actele noastre publice, dar şi existenţele noastre private, într-un context uman mai plin. În această privinţă sîntem cu toţii datori lui Norman Mailer. În această lumină, a şti dacă — da sau nu — Mailer este cel mai bun scriitor american în viaţă, cel mai bun romancier sau cel mai priceput reporter, riscă să pară consideraţii fără rost.

RICHARD GILMAN: *What Mailer Has Done*

---

[1] Un fragment din această carte, cu un comentariu critic, a apărut în revista „Secolul 20" nr. 3—4/1972, pp. 255—273.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Vocaţia şi răspunderea prozatorului

JAMES BALDWIN
despre
NORMAN MAILER

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Responsabilitatea scriitorului se refuză, fireşte, tratărilor superficiale. Ar fi de neconceput un scriitor care să evadeze, în realitate, de la această răspundere, încercînd, de pildă, să devină altceva. Un scriitor nu devine nimic altceva: el este ceea ce este, sau nu este nimic. Mi se pare extrem de semnificativ că scriitorul, oricît ar încerca să eludeze acest adevăr, rămîne, de fapt, întotdeauna perfect conștient de el. Nu există structură suficient de puternică pe care cineva s-o poată ridica în chip de barieră, spre a zăvorî această conştiinţă. S-au întîmplat cazuri cînd un scriitor şi-a clădit, în fantezie, turnuri la adăpostul cărora să caute să se păstreze neangajat; dar acestea, în loc să-l ocrotească, s-au prefăcut în temniță, osîndindu-și la moarte creatorul. Asemenea tentative se dovedesc în final, atît de sufocante, atît de stinghere şi false, atît de primejdios dotate cu viaţă proprie, încît nu există altă ieşire decît să fie spulberat întregul. Cu o năprasnică şi fatală bufnitură, totul cade, la urmă, pe capul scriitorului şi al celor din preajma lui. Scena se aseamănă cu momentul spargerii ferestrelor, în ultima clipă dinaintea asfixiei inevitabile; sau cu incendierea casei, cînd altă evadare se dovedește imposibilă. La noi, în America, puţini sînt cei care să aibă gustul realităţilor împinse la extrem, simţul real al extremelor la care poate ajunge făptura omenească; trecerea timpului ne va educa, poate, şi în această privinţă; pentru moment însă, o anume teamă generală de experienţele limită reprezintă, cred eu, unul din motivele pentru care scriitorul american se frămîntă fără ieşire, între atîtea dificultăţi, pîndit de atîtea primejdii.

Nimeni nu poate citi cu adevărat în inima, în mintea şi în sufletul celuilalt. Norman este prietenul meu foarte bun, dar s-ar putea să nu-l înţeleg decît prea puţin [...] Un lucru de care sînt însă *sigur* este că Norman este scriitor în înţelesul deplin al cuvîntului, un om înzestrat cu un potenţial incalculabil *ca scriitor*. La urmă, tot ce va rămîne de la el — atunci cînd hîrtia tuturor gazetelor se va fi îngălbenit, cînd toţi publiciştii şi comentatorii faptelor diverse vor fi amuţit, cînd zumzetul şi larma tuturor cocktailurilor şi seratelor se va stinge, cînd Norman, şi dumneavoastră şi cu mine, vom fi morţi —, sînt tocmai scrierile. Îmi dau seama că un atare punct de vedere nu este decît prea puţin pe placul modei zilelor noastre, dar rămîn la convingerea că avem o responsabilitate nu numai faţă de noi înşine şi de epoca noastră, ci şi faţă de cei ce vin după noi. (Refuz să cred că după noi nu va veni nimeni). Şi sînt de părere că nu ne putem achita de aceste răspunderi decît abordînd cu maximum de sinceritate toate problemele pe care ni le pune soarta, şi epoca pe care o trăim. Cînd mă gîndesc la Norman, mă frămîntă modul în care a pătruns şi interpretat întîmplările noastre din ultimul timp, atît de grave şi de furtunoase. Dacă le-a înţeles, este el însuşi mai bogat, şi noi înşine, la rîndul nostru, sîntem cu toţii mai bogaţi; dacă nu, sîntem cu toţii mult mai săraci. Deşi lucrul e limpede, îl voi spune iar: Norman Mailer are despre noi — aşa cum sîntem — o viziune reală; şi există un adevăr care nu va fi niciodată subliniat îndeajuns în America zilelor noastre: *Acolo unde nu există viziune, lumea piere.*

Din *The Black Boy Looks at the White Boy* (în *Nobody Knows My Name*, New York, 1961, pp. 241)

În româneşte de ANDREI BREZIANU

◀ Divertisment copilăresc, cu poetul Carl Sandburg (imagine de Arnold Newman)

La pagina 32:
Cu Clark Gable în *The Misfits* („Dezrădăcinaţii")

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ANDREI BREZIANU **Radiografia unui mit**

MARILYN
de
NORMAN MAILER

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

„O IPOTEZĂ LITERARĂ despre Marilyn Monroe, aşa cum ar fi putut trăi în realitate, conformă cu cele mai multe din faptele ce ne stau acum la îndemînă despre ea" —, astfel îşi autocaracterizează Norman Mailer cartea dedicată fenomenului Monroe. Biografie? Eseu? Viaţă romanţată? Greu de încadrat în categoriile tradiţionale, textul desfide, de fapt, etichetările formale. Autorul însuşi, către final, recurge — desigur ambiguu — la formula „a *novel* biography as described, indeed a species of novel". O specie foarte singulară de „roman", aşadar, deşi iniţial simplă prefaţă la un album, crescută apoi progresiv — pe măsură ce scriind-o, naratorul se lăsa prins în mrejele subiectului — pînă la patruzeci de mii de cuvinte, în forma ei primă; ridicîndu-se apoi la cincizeci şi cinci de mii, apoi la şaptezeci de mii, ca să se oprească, în cele din urmă, la nouăzeci de mii de cuvinte. Naşterea însăşi a acestei „ipoteze literare" pune în evidenţă faptul că avem de-a face cu un produs de un fel aparte, rezultat, la confluenţa vizualului cu arta semnului scris, dintr-o foarte tipică întrepătrundere de influenţe şi registre: în mod caracteristic, explozia imaginii precede aici, din toate punctele de vedere, aşternerea scriiturii: la început este filmul, leagăn tranzitoriu şi mişcător al tuturor proiecţiilor — reale şi iluzorii — îndrăgite de memoria colectivă, tezaurizînd, în camera obscură a milioane de retine, bunuri de consum intim pentru afecte. Se zămislesc, aici, idolii şi monştrii sacri. Marilyn, înger roz şi blond, străluceşte în mijlocul lor ca un soare. Reflexul polaroid va capta mai departe, multiplicîndu-le, variante statice ale visului. Două duzini de artişti fotografi — printre ei, cei mai iscusiţi şi versaţi ai Americii — adună împreună, la strictă concurenţă, cifra aproape incredibilă de 16.000 de imagini ale zeiţei. Icoana ei, surprinsă din toate unghiurile posibile, se cere însă decantată, redusă la un număr rezonabil de clişee esenţiale, închegînd o reprezentare mai concisă şi mai relevantă. Rezultatul selecţiei este o expoziţie de fotografii care face dată: *Marilyn Monroe — The Legend and the Truth* (Marilyn Monroe — legenda şi adevărul). Uriaşul ei succes determină curînd, apoi, proiectul unui album-breviar, oferind o delectabilă „selecţie a selecţiei", în formă fixă, definitivă, comodă, punînd chipul îndrăgit — între timp defunct — la dispoziţia tuturora, pe raftul oricărei biblioteci. Este momentul cînd artistul cuvîntului este solicitat să intre în scenă.

Caracterizarea făcută textului de către narator este importantă. Mailer, care n-a cunoscut-o personal pe Marilyn, îşi va construi portretul pornind de la materialele adunate şi publicate înaintea lui de alţii. Demersul nu este lipsit de capcane şi riscuri; relatările, cum este şi firesc, abundă; în afara biografiilor standard: Maurice Zolotow — *Marilyn Monroe* (Harcourt Brace, 1960) şi Fred Lawrence Guiles — *Norma Jean* (McGraw-Hill, 1969) şi de alte cîteva lucrări-ecou (Norman Rosten: *Marilyn — O poveste nepovestită*), Mailer mai recurge la informaţia — în general picantă şi arhicunoscută — dată tiparului, în formă de serial săptămînal, de Ben Hecht, pentru magazinul londonez *Empire News*, precum şi la alte hagiografii secundare. Prin virtutea atotputernicelor *mass-media*, stocul de colportaj privind viaţa — socială şi privată — a actriţei face, de altfel, parte de multă vreme din patrimoniul public. Aparent, n-ar mai fi de adăugat nimic. Silit să opereze cu aceste fişe, Mailer se distanţează însă incisiv de amorfa şi uriaşa vulgarizare, din a cărei forţă de insinuare şi persuasiune se şi născuse mitul Monroe. Scriitorul se consideră dator să îşi elaboreze textul pornind, aşadar, de la o şocantă şi sezisantă distincţie: aceea dintre *fact* (fapt) şi *factoid*. „*Factoid*", termen intraductibil (şi cumva incomod pentru ureche), este creaţia proprie a scriitorului care ni-l defineşte în felul următor: „fapt sau element ce nu pre-există apariţiei sale în coloanele presei, creaţie căreia i s-ar putea spune minciună, deşi este, mai curînd, un instrument de manipulare a emoţiilor „majorităţii tăcute". Există, în această ordine de idei „a factoidal rhetoric" („o retorică

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

factoidală" — *Marilyn*, p. 18); alteori este sezisabil „dampful unor factoide incendiare" (p. 258); „factoidul", pe de altă parte, „prinde rădăcini mai adînci decît faptul nud, ca atare" (p. 106); „ca şi amoeba, factoidul nu are familie şi nu poate fi urmărit genealogic" (p. 75); anumite personalităţi marcante ale vieţii publice americane, susţine autorul, n-au făcut altceva, în decursul întregii lor cariere politice, decît „să vorbească în factoide" (p. 18); iar „Marilyn însăşi, în relatarea lui Ben Hecht, nu este decît o prodigioasă antrepriză factoidă" (p. 18).

O viziune voalat ironică, plină de nerv, nu lipsită însă de compasiune, se degajă din acest unghi de abordare. „De ce n-am recunoaşte că Marilyn Monroe sileşte pe scriitor să reconsidere întreaga problemă a biografiei" — mărturiseşte Mailer. „Chestiunea este de a şti dacă putem defini o personalitate pornind de la faptele vieţii sale; dar cu aceasta nu ne-am apropiat nici măcar de începutul unei explicaţii acceptabile pentru îngrozitorul magnetism al faptelor".

Distincţia dintre realitate şi praful aruncat în ochi ajută astfel pe narator să extragă, din caerul miilor de incidente şi anecdote, faptul semnificativ: în loc de a face suma tuturor relatărilor anterioare, Mailer, axat cu supleţe pe distincţia *fact-factoid*, schiţează, din mers progresiunea vedetei prin ani, pînă la culmile succesului, urmărind cu un ochi penetrant şi sagace, dinamica psihologică a momentelor cheie, atent mereu la linia labilă a demarcaţiei dintre adevăr şi imaginea lui deformată, reflectată prin *mass-media* în oglinzile strîmbe ale reclamei publicitare, „right out of the Factoidal Gulch" (de-a dreptul din Strîmtorile Factoidale). Mitul Monroe, temă de adîncime a cărţii, preocupă pe romancier nu numai din punctul de vedere al genezei celebrităţii, ci şi ca reconstituire a etapelor unei biografii esenţialmente dramatice, străbătută, pe lîngă beţia succesului, de nebănuite frustraţii. Condiţia femeii, condiţia actorului de o înzestrare aparte, alimentarea artificială de către *business* a apetiturilor celor mulţi — creuzet de unde şi ia naştere faima şi popularitatea —, reprezintă tot atîtea filoane profunde ce se întreţes, percutant şi învăluitor, în trama cărţii lui Mailer. Vrăjmaş neîmpăcat al romanţărilor ieftine, el nu va da, aşadar, satisfacţie amatorilor de senzaţie. În miezul lucrurilor stă, cum este şi firesc, ireductibilă, femeia: Marilyn, fata orfană de tată, actriţa platinată de mai tîrziu, monstrul sacru, în cele din urmă — de o feminitate debordantă, uneori agresivă, setoasă de publicitate —, instrument pe rînd docil şi revoltat în mîinile sexului tare, idol al cărui suflet rănit nu va putea duce mai departe, pînă la capăt, povara unei prezenţe carnale şi personale devenite prea celebre.

Implicaţiile sociologice sînt evidente. Marilyn este interesantă pentru Mailer mai ales în calitatea ei de celulă reprezentativă dintr-un corp. Este vorba, desigur, de o celulă marcată de un cromozom de excepţie, flagelată totodată de ursitoare tragice. În interiorul ei, la proporţii microcosmice, se reflectă multe din trăsăturile „substanţei psihologice" a naţiunii: este vorba, după Mailer, în primul rînd, de căutarea unei identităţi ferme: „Dacă este adevărat că un gol în simţul identităţii echivalează, la scara persoanei, cu o mlaştină interioară din care, oricînd, încolţeşte, pentru minte, alienarea, atunci — mai mult decît alte ţări — America este o asemenea mlaştină generatoare de dezechilibru mintal. Exceptînd indienii, sîntem o naţiune de oameni gata respinşi, transplantaţi deja o dată, fiecare din noi, prin ritmul însuşi al imigrărilor ce acoperă ultimii trei sute cincizeci de ani ai istoriei noastre. Cît despre băştinaşi, indienii care au posedat cîndva, în raport cu pămîntul şi cerul, un contact mult mai sensibil decît telepatiile tuturor echipamentelor noastre de televiziune, ei înşişi au fost dezaxaţi de intervenţia noastră în echilibrul lor, ceea ce face ca să fim astăzi, cu toţii, de două ori atinşi, indienii şi noi ceilalţi, — cel puţin aceasta e, pentru mine o ipoteză de lucru", susţine Norman Mailer.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

În structura intimă a actriței, altă fațetă a „substanței psihologice" naționale i se descoperă scriitorului sub forma frenezie succesului, urmărit cu optimism și o tenacitate de fier. Întrebată de o colegă de cameră, curînd după debutul ei (relativ șters): „ce ai face dacă cincizeci la sută din experții de la Hollywood ți-ar spune că n-ai talent: ai renunța?" Marilyn ar fi răspuns: „dacă sută la sută mi-ar spune asta, sînt sigură că n-ar avea dreptate!" Succesul ei, devenit ulterior bun comercial, amplificat la proporții gigantice prin virtutea instrumentală a rețelei de *mass-media*, și corespunzător tradus în cifre de miliarde, ar rămîne însă de neînțeles, fără intervenția și oblăduirea unor factori obscuri de putere, interesați în mod expres de prezența delectabilei diversiuni. Or, tocmai în raport cu această ordine de realități, actrița este mai lipsită de putere reală decît păpușa unui saltimbanc, mînuită de sfori abile, de undeva din spatele scenei. Incapabilă să ducă lupta pînă la capăt, măcinată de propriile ei contradicții sufletești, Marilyn va părăsi, tocmai de aceea, scena, purtînd pe obraz masca tragică. Norman Mailer, autor al unei corozive proze de tinerețe intitulate *The Deer Park* (1955), roman în care lumea Hollywood-ului era înfățișată fără menajamente, își păstrează, într-un registru nou, punctul de vedere critic. Fără emfază, prin simpla evocare a lumii lui Marilyn, vederile se întregesc de la sine. Dar, spre deosebire de *Parcul cu cerbi*, unde retorica scriitorului era țipătoare, *Marilyn* este de la sine grăitoare. Scriitorul desluşeşte — developînd imaginea actriței, — o dublă personalitate: Madame Bovary și Nana ar fi amîndouă prezente într-o singură piele; mai mult chiar, Nana și Ioana D'Arc ar conviețui într-o singură ființă. Coabitarea dintre instinctul rece, calculator, al unei femele chibzuind avantajele sexului său, inflexibilă precum un computer și, pe de altă parte, făptura calină, tandră și angelică, o porumbiță cu înfățișare de femeie, aceste trăsături — ambele extreme, ambele paroxistice la Marilyn — nu puteau duce, pentru identitatea persoanei, decît la sciziunea cea mai gravă cu putință: nimeni, spune Mailer, nu poate fi înger și computer în același timp. Conotația pascaliană a butadei dă adîncime și gravitate imaginii. Căci cartea lui Mailer este o carte gravă. Ca fenomen al vieții americane, Marilyn ilustrează într-adevăr, precum un meteor pe firmamentul viselor, neputința relativă a comunității care i-a dat naștere—a încurajat-o, a crescut-o și a profitat de ea —, de a găsi răspuns, polarizare armonioasă și finalitate utilă aspirațiilor subconștiente ale unei nații în căutare de stele fixe. „Era desigur și mult mai mult și mult mai puțin decît marea noastră vrăjitoare de argint, a noastră a tuturora. În ambiția ei atît de faustică, în ignoranța ei față de dimensiunile culturale, în năzuințele ei de libertate și în dorințele ei tiranice, în idealurile ei nobile, democratice, zădărnicite de prăpastia tot mai adîncă a narcisismului în care fiecare dintre cei apropiați ei, prieten sau sclav, era silit să se afunde, Marilyn este reflecția mărită a ființei noastre, a generației noastre, cîndva glorioase, astăzi aproape înfrînte".

Pusă în lumină de gîndirea plastică și penetrantă a lui Mailer, natura lui Marilyn dezvăluie, în ultimă analiză, două contradicții mari, cu neputință de împăcat: „Putea prea bine să aibă glasul de lapte și carnea de pe ea plăpînde ca ale oricărei fete de vîrsta ei, — odată proiectată pe ecrane, devenea mai mare decît orice mărime naturală, mai mare decît viața însăși". Împingînd mai departe încă, fără pudoare falsă, imaginea femeii dezvelite, cu nurii toți *in naturalibus*, Mailer nu poate să nu recunoască gigantica valență orgasmică a chipului și trupului hipertrofiat, astfel propus adorației publice. Gravitatea tensiunii suferite aici de *psyché* se poate măsura — nu

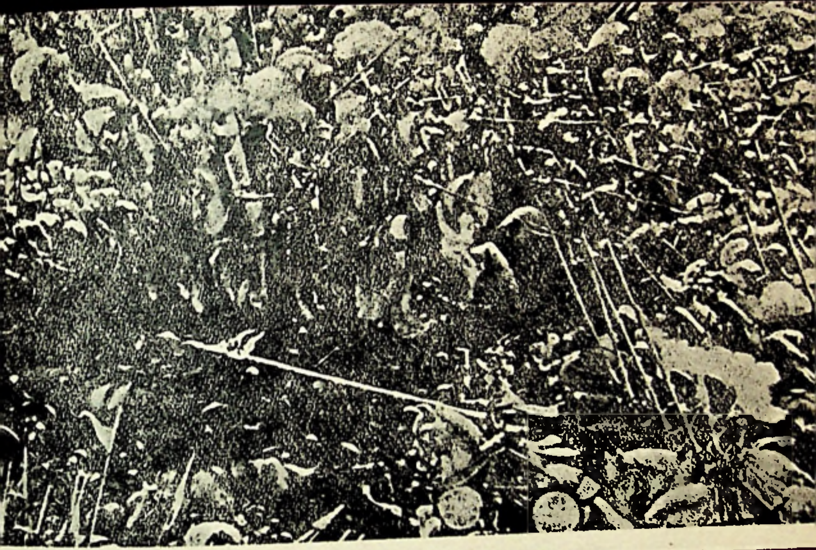
@Asociația Ziariștilor Independenți din România

doar în monstruoasa disproporție dintre acest chip real și fragil, cu protuberanțele lui modeste, de carne și oase, pe de o parte, și factoidul incomensurabil, ocupînd ecranul minții și simțurilor unor mulțimi de milioane, pe de altă parte —; ci și în violența făcută, în acest scenariu, naturii și sensului însuși al vieții: căci dacă Cybele a avut un rost vreodată, acesta, cu siguranță, a fost de a servi de simbol ex-uberant al fertilității, model plin al fecundității în expansiune. Or, în ipostaza alimentată agresiv și steril de o civilizație antiseptică, întruchiparea ei este, pe planul împlinirilor personale, dezolant de stearpă: „That belly which was never to have a child — and her breasts popped buds and burgeons of flesh over many a questioning, sweating moviegoer's face. She was cornucopia. She excited dreams of honey for the horn". Un corn al abundenței vid, semafor al unei frustrații biologice esențiale, iată primul pol adunînd în subconștient o amărăciune ireversibilă fără de margini. Pe de altă parte, ar fi vorba, la Marilyn, de acea „incontrolabilă ambiție de a-și domina cu desăvîrșire propria viață, de a domina de asemenea viața celorlalți, ba chiar viața unor comunități încă neîntrezărite, acea poftă turbată de a-și așterne iscălitura pe toată existența" ... Dar, continuă Mailer, „nu există oraș din sud unde să nu găsești zece ca ea. O prezență cu adevărat familiară. Fapt îmbucurător. Confruntat însă cu fenomenul uriașului magnetism exercitat de ea asupra lumii, ești nevoit să recunoști că o astfel de captare a atenției mondiale are totuși în sine ceva napoleonian". Tulburătorul accent, astfel pus de scriitor pe joncțiunea cea mai delicată a tragediei, sugerează crud iluzia puterii supreme, celălalt pol distilînd senzația unui marasm ineluctabil.

Din înaltul platoului amețitor unde ambiția poate îmbrăca forma unei mereu mposibile dominări sensuale a lumii, se vor zări mereu, deasupra, piscuri mai înalte; în timp ce dedesubt se vor căsca, de-a pururi, abisuri invocînd abisuri. Astfel se așează într-o lumină nouă — incomodă poate, dar profund verace — faptul care explică, credem, cel mai bine crunta cădere a stelei: fata cu trupul frumos care și-a pierdut sufletul.

Inutil de adăugat că sondarea și comentarea fenomenului, întreprinse de Norman Mailer cu o vervă și o petulanță caracteristică, a putut indispune unele voci letargice. Nici o mirare că un foiletonist al unui magazin de salon, ca *Esquire*, inventa, curînd după apariția cărții, acuzația profund nedreaptă după care *Marilyn* ar fi „prima carte fastidioasă scrisă de Norman Mailer, și aceasta pentru simplul motiv că încearcă să despartă adevărul despre Marilyn Monroe, de mitul și fantezia adunate în jurul personajului". În aceasta — nu există nici o îndoială — stă tocmai tăria și substanța încercării înfăptuite cu succes de narator. Familiarizat deplin cu civilizația imaginii, el știe să se contrapună, dialectic și creator, superbelor umbre — palide sau policrome, albe sau negre — ale albumului *Marilyn*. Textul său, adecvat ca replică și comentariu, dar, independent de ele, magistral în sine, dă naștere — între imagini — unei unde de șoc salubre, întregind, cu fulgurația inteligenței critice, limbajul mut, echivoc, al fotografiilor. Lumea de celuloid și universul cuvîntului nu puteau, într-adevăr, angaja un dialog mai pasionant și mai stimulator pentru conștiință, decît acesta, în care romancierul-reporter, sub forma unei „ipoteze literare", disecă lucid psihologia și implicațiile unui astfel de mit.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



RENÉ BERGER

MUTAȚIA SEMNELOR

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

CONSTANTIN CHIRCULESCU

„MUTAȚIA SEMNELOR"
sau
imaginarul contemporan între fatalități tehnologice și aspirații sufletești

Intensitatea energiilor conjugată cu ingeniozitatea tehnicilor au făcut din mașină mijlocul exercitării în lume a puterii materiale a omului și, într-o primă atitudine, pripită, chiar simbolul nobleței sale morale. „Un automobil de curse este mai frumos decît Victoria din Samothrace", proclama, îmbătat de viteză, un apostol al vremurilor noastre, Marinetti. Iată consecința extremă, contradicția supremă, confuzia modernă: ipostazierea materialului în moral, a tehnicului în artistic, a mecanicului în uman.

Or, în chiar planul existențial — complex pînă la a deveni contradictoriu — omul găsește, în ciuda unor rătăciri inițiale, și loc pentru progresul moral. Sau, dacă nu, îl intuiește măcar. Oricum, îl dorește. Iar dacă euforia ca iluzie a posesiei materiale s-a diluat rapid într-o amărăciune iremediabil provocată de acele deziluzii legate de carențe de ordin moral, angoasa semnelor actuale, trădînd acest proces cu dublu impact — evolutiv material și involutiv spiritual —, își găsește un analist conștient și lucid în persoana lui René Berger.

Privirea sa lucidă surprinde — nu prin speculație facilă — adevărul că domeniul predilect de manifestare a semnelor, astăzi în profundă transformare structurală, este cel vizual, iar nu cel literar, alunecarea în planul expresiei urmînd fidel transformarea suferită pe planul existenței. Încă în plină civilizație agrară, un spirit neliniștit ca Hamlet izbucnea: „Words, words, words"! Revolta conținută pregătea extinderea semnelor prin care omul comunică cu lumea, de la domeniul livresc la cel vizual, mai bogat în mpresii și mai rapid în comunicare. „Le plus court croquis m'en dit plus long qu'un long rapport" va exclama, simpatizînd cu valențele mijloacelor vizuale de exprimare, un erou al începuturilor moderne, Napoleon, pentru ca, la mai bine de un secol de la

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

această promisiune de fericire, un Kafka, cetățean al civilizației industriale, să-și exprime, o dată cu totala convertire la vizual, nu exaltarea, ci dezabuzarea. „Sînt un vizual. Dar cinematograful stînjenește viziunea. Ritmul precipitat al mișcării, schimbarea rapidă a imaginilor. toate acestea aduc în mod obligatoriu pentru ochi neputința de a sesiza detaliul. Nu privirea este aceea care pune stăpînire pe imagini ci imaginile sînt acelea care pun stăpînire pe privire. Ele cufundă în fluxul lor conștiința. Cinematograful aruncă asupra ochiului — pînă nu de mult gol — o *uniformă*".

Concurența dintre livresc și vizual n-a împiedicat impulsurile profunde ale vremurilor noastre să imprime sufletului omenesc, predispus prin natură la aspirații nobile, caracterele, semnele lor cele mai fidele. Chiar dacă sînt deprimante. Trecerea de la civilizația cărții la cea a imaginii a atras atenția multor spirite teoretice. Artele vizuale și-au afirmat tot mai răspicat rolul în viața culturală. Un Picasso, un Brâncuși, o Marilyn Monroe, un Alain Delon se bucură de celebritatea pe care un Barrès, un Anatole France nici n-au îndrăznit s-o spere. Teoria, meditația își extrag învățămintele din domeniul vizual. Claudel publică „L'oeil écoute", Malraux interoghează „Les voix du silence"; Eluard își intitulează un volum de poezii „Voir"; René Huyghe poartă un „Dialogue avec le visible"; René Berger aprofundează pictura, îi desăvîrșește cunoașterea. Impactul elementului vizual se răsfrînge, în chip firesc, asupra întregii vieți sociale. Cum? Favorizată de imensa revoluție tehnică a mijloacelor de comunicare în masă. Literele standardizate ale tiparului care chinuiau ochii și mîinile zețarului pentru a alcătui, în matriță, combinația purtătoare de mesaj, de mesaj livresc, el însuși încorsetat, la nivelul semnificației, în tiparele morfologiei și sintaxei, aceste elemente fixe a căror permutație singură permitea construirea unei noi semnificații, fac loc mobilității electronului, element al elementelor care regizează întregul joc al existenței. Iată-l, intrat în domeniul comunicației, prin televiziune, cum, asemeni spiridușului din poveste, se transformă în prezentator de evenimente, în actor de cinema, în balerin, în univers marin, sau în peisaj lunar; iată-l prezent, în același timp, în locuri diferite, captînd spectatorul american, pe cel european și pe cel japonez, cu aceeași vrajă vizuală.

Lumea s-a schimbat, este convingerea lui René Berger. Odată cu apariția noilor mijloace de comunicare — cinematograf, fotografie, televiziune, telefon, bandă magnetică etc., — are loc o transformare profundă nu numai în domeniul vizual, care, prin caracterele sale a revelat această revoluție, ci și în rosturile comunicării, în sensul ei social cel mai larg cu putință. Revoluția tehnico-științifică s-a răsfrînt într-atît în domeniul comunicațiilor, în domeniul social prin excelență, încît consecințele de ordin moral devin incalculabile. Cinematograful, radioul, televiziunea, aeroportul, sala de spectacol etc. unesc, întru aceeași informație, și, uneori, în același timp, mii și milioane, de suflete. Week-end-urile impun milioanelor de evadați din închisorile de beton și neon stereotipa experiență a rulării pe șosea, a accidentelor, a vitezei, a automobilului, a distracțiilor limitate: expunere la soare, plimbare la munte, scăldat în apa mării etc. Automobilul, avionul sînt modalități prin care omul modern comunică întru aceeași

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

trăire eliminarea obstacolului și a distanțelor din calea sa, cîștigînd capitalul cel mai prețios al vieții, timpul. Încă posibilitatea transmiterii imaginilor la distanță, repune în chestiune cunoașterea acestor două categorii milenare cu care mintea omenească a operat dintotdeauna — spațiul și timpul — și cu care atît cît au fost considerate distincte, și-a impus mai mult limite decît și-a oferit libertăți. Or, știința a demonstrat indisolubila legătură dintre spațiu și timp. Tehnica a realizat-o. Și nu cea ultra-sofisticată și enorm costisitoare pe care o solicită emergența în spațiul sideral, ci cea devenită familiară, a transmiterii imaginilor la distanță. În momentul în care Neil Armstrong, punînd pentru prima oară în istorie piciorul pe solul solid al lunii, a exclamat „Este un mic pas pentru om, un mare salt pentru umanitate", nu știa că, dat fiind faptul sutelor de milioane de spectatori care îl urmăreau pe pămînt, în același timp, micul gest, uriașul salt, fusese făcut de omenire nu numai în spațiul cosmic, ci și în spațiul și timpul istoric, încă o dată cu apariția televiziunii. Umanitatea este de mult, datorită acestui mijloc de comunicare, capabilă să se afirme în orice colț al universului și, într-un sens, să domine cognitiv derularea de astăzi a istoriei. Un întreg sistem de valori, răbdător elaborat de milenii de experiență agricolă este abandonat. Un altul, nerăbdător solicitat de condițiile revoluției tehnico-științifice, își construiește edificiul.

Or, fructe ale ingeniozității tehnice, mijloacele de comunicare în masă — mass-media — devin, la rîndu-le, agenți de revoluție culturală. De la agricultura pe ale cărei caractere de stabilitate, perenitate, calitate, se construiseră valorile care au asigurat și orientat piața timp de milenii, se trece la tehnocultură, purtătoare, evident, de trăsături specifice noilor modalități de viață practică. Mutația este profundă. Și poate nicăieri nu este făcută mai „vizibilă" decît, evident, în domeniul artelor vizuale. Iată de ce, critic de artă subtil, comunicînd intens cu imaginarul vremurilor noastre, René Berger pune în parangon imaginile artei contemporane cu semnele — vizualizate și ele — cele mai semnificative ale vieții de fiecare zi. O „compresiune" de César, alături de imaginea unei aglomerări umane de sfîrșit de săptămînă, trădează tocmai experiența cotidiană a inflației numerice comprimată de limitele spațiale: locuri de agrement, birouri, apartamente, stadioane etc. sugerează sentimentul de sufocare trăit de individ în sînul unei colectivități superficiale, artificiale. O „corridă" de Picasso vizualizează, prin viteza execuției, prin contrastul intens al valorilor, prin distorsiunea dramatică a formelor, un alt loc de comunicare în masă, spetacolul arenei, unde, în dramatismul luptei dintre om și fiară, își găsesc derivativ pasiunile violente ale contemporanilor. Un foto-montaj de Rauschenberg compune mozaicul de imagini oferit douăzeci și patru de ore din douăzeci și patru pe multiple canale în alb-negru sau color, de atotprezența indiscretă a ecranului de televiziune pe care imagini de stele de cinema, personalități politice, produse comerciale, se succed fără altă ierarhizare decît cea a timpului afectat, a orarului de apariții. Andy Warhol expune metrii pătrați de imagini stereotipe ale Marilynei Monroe, sau ale cutiilor de supă Campbell. „Andy is crazy" se înspăimîntă ipocriții, contemporanii! Și totuși, aceeași spectatori suportă cu nedisimulat deliciu nonșalanța cu care reviste, ziare, benzi desenate, reclame, ecrane de

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

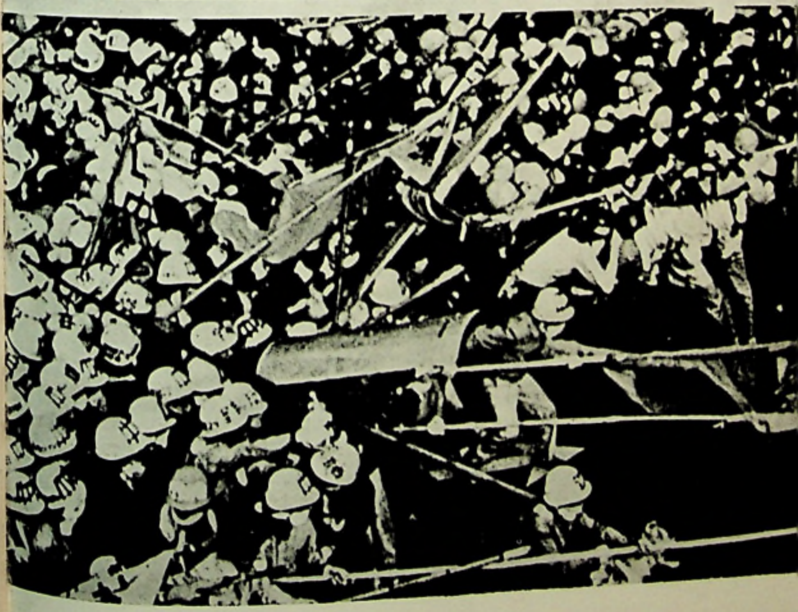
film de cinematograf sau de televiziune, juxtapun imagini heteroclite! Oglinda pusă de artist în fața noastră ne revelează chipuri în care, dacă avem uneori pudoarea să nu le acceptăm ca atare, se trădează modalități de viață reale, aproape — prin frecvența lor — suprareale. Equipo Cronica amalgamează — într-o voință vădită de demitificare a valorilor cele mai nobile odrăslite de o milenară civilizație agricolă —, imagini de eroi contemporani, vedetele hollywoodiene ale westernului, cu cele care, nu demult, constituiau parangonul oricărei frumuseți: capodoperele artei grecești; tot așa cum teleenciclopedia ne oferă în fiecare sîmbătă seară un coktail de informații ale cărui ingrediente sînt alese potrivit noilor noastre preferințe, curiorizate, superficialitate, intensitate momentană a senzațiilor etc. Monumentul lui Clemenceau realizat în 1922 reprezintă, în imaginea realistă, individualizată, ideea de erou, de personalitate ieșită din comun; o construcție recentă de Horia Damian — „Le pied sacré" — extinde, în anonimatul blocului de materie, caracterul eroic la dimensiunea colectivă a unui popor. Consecințele exercitării mijloacelor de comunicare în masă — bune sau rele — sînt puternic imprimate în arta contemporană. Tehnica influențează, modelează domeniul cel mai autentic al sufletului omenesc, imaginarul. Arta devine cinetică, socială, ambientală, ecologică, atomică etc.

Tehno-imaginarul contemporan, cum îi spune René Berger, exprimă fidel mutațiile structurale survenite în viața oamenilor. Mai mult, participă la producerea lor, tinzînd la dominarea vieții sociale. Prin intermediul mijloacelor de comunicare în masă — ele înseși semne revelatorii ale prezentului — celelalte semne ale civilizației contemporane, de la inflație și suprapopulare la voiajuri planetare etc., pun stăpînire pe intimitatea noastră, marcînd indubitabil jocul facultăților noastre cunoscătoare și dirijînd, într-un anume sens, activitatea noastră creatoare. Sărmani rătăciți care, asemeni lui Ulysse, ne smulgem bandajul protector al ochilor pentru a privi mai docil jocul înnebunitor al imaginilor televizate și ne tăiem legăturile cu stîlpul solid al conștiinței noastre, pentru a ne exterioriza spiritul în același joc versatil al senzațiilor! Unii din semiologii timpurilor noastre — cercetători, profesori universitari, concentrați fiind asupra semnelor, ajung uneori să facă figură de anticari, claustrați în nostalgia edițiilor trecute. Ei nu știu că totul este actual și că actualitatea este aceea ce participă la viitor, nu la trecut. Centrul de gravitație al lumii este în fața ochilor noștri iar nu în străfundurile întunecoase ale cutiei craniene. Atracția vremurilor pe care le trăim este a luminii, nu a tenebrelor. Atracția este atît de puternică, încît răgazul meditației de dinaintea opțiunii face loc convulsiei tropismelor. Va produce oare televiziunea o *teel-fisiune*[1] a sufletelor, dezagregînd uriașul complex al umanității în tot

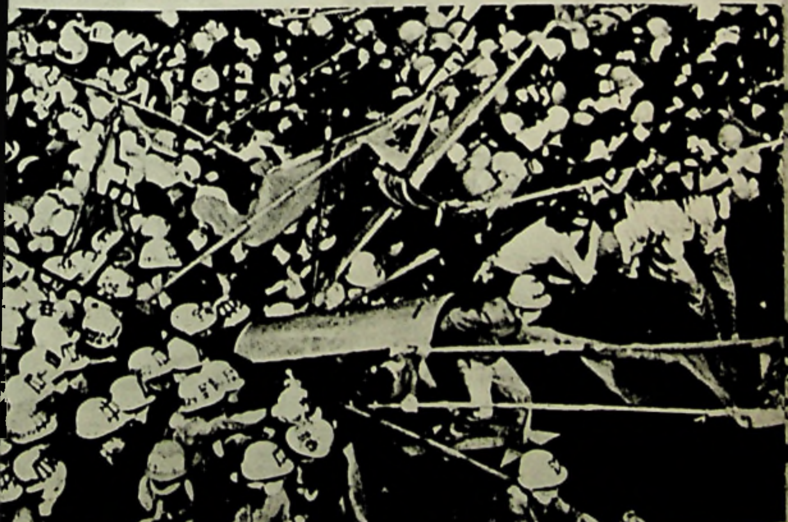
---

[1] *La téléfission, Alerte a la télévision* (Casterman, 1976), este titlul ultimei cărți a lui R. Berger, în care neliniștitoarelor întrebări ale epocii li se răspunde, în aceeași terminologie, cumva șocantă, prin ipoteza unui „cosmocéphale", minte capabilă să domine fascinația paralizantă a ecranului de televiziune, adoptînd noi modalități de gîndire în fața noilor orizonturi de evoluție.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

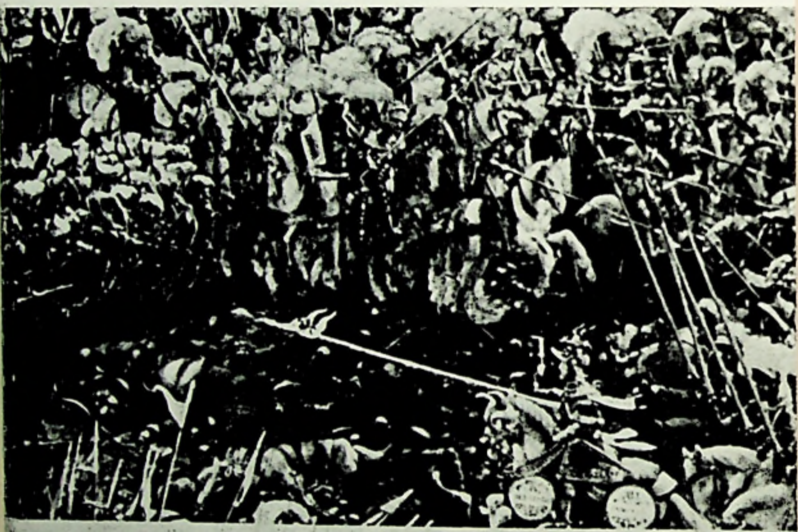


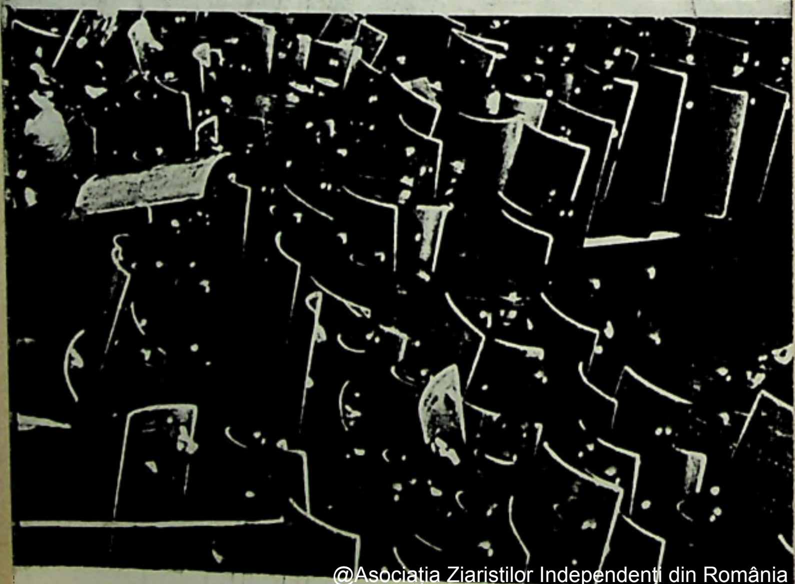
@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

1





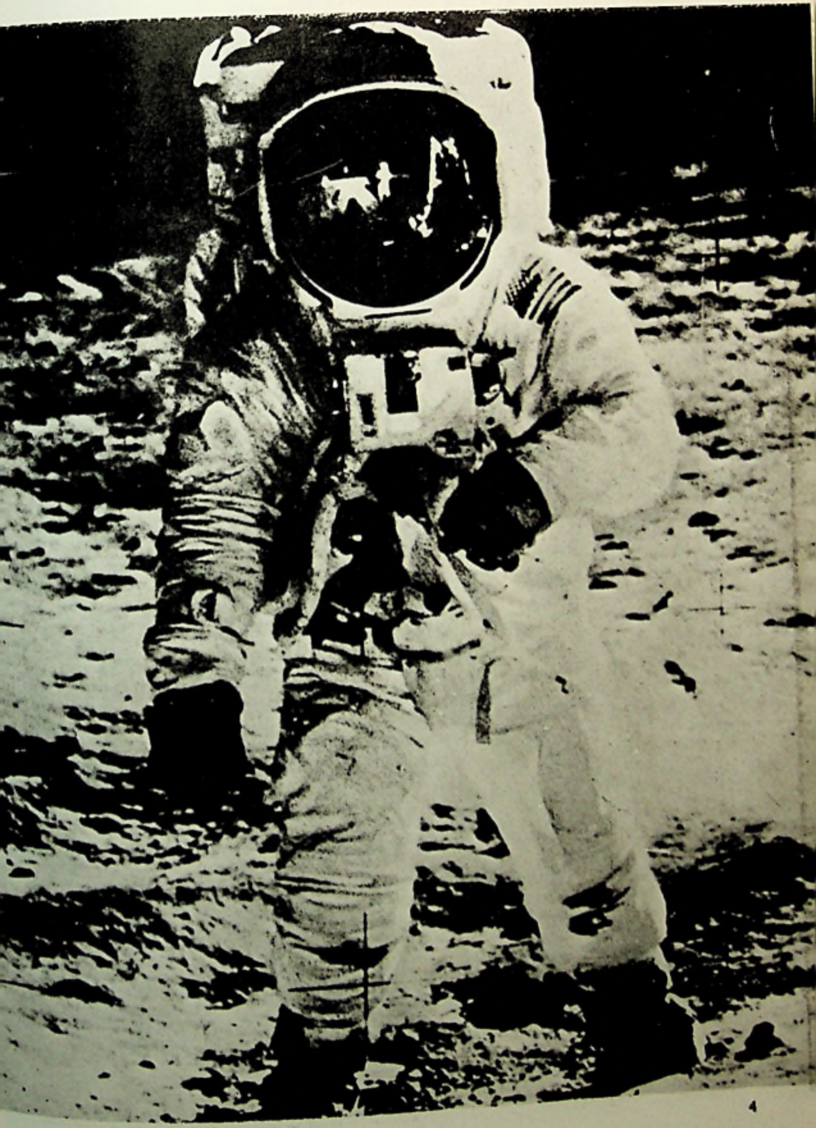
@Asociația Ziariștilor Independenți din România

2

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

1. ALTDORFER: *Bătălia lui Alexandru,* detaliu, 1529
2. Manifestaţie de studenţi la Tokio, 1971
3. JACKSON POLLOCK: *Black and White Painting.* 1951
4. Apollo XI: primii paşii pe lună
5. „Din înaltul acestor piramide, 40 de secole vă privesc" (Bonaparte)
6. Egipt: turişti la poalele piramidelor

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



4

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

U HAUT DE CES PYRAMIDES
SIECLES . . . . .

5

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

RENÉ BERGER

O NOUĂ DIMENSIUNE: DIFUZAREA DE MASSĂ

Accidentul nu este accidental

Şase milioane de răniţi şi o sută cincizeci de mii de morţi în 1969. Cifrele acestea ar putea să ne mire: accidentul (problemă? fenomen?) învederează pînă la evidenţă starea de ne-evidenţă în care ne aflăm închişi. Constatarea depăşeşte cu mult cazul automobilului. Caz pe care-l folosim, în speţă, ca pe o lupă. Mai puţin spectaculoase, accidentele culturale sînt poate la fel de dăunătoare. Dar statisticile lor lipsesc...

În zilele noastre, participăm tot mai mult la o „cunoaştere automobilă". Fără nici un joc de cuvinte, vreau să spun că există, în acelaşi timp, o cunoaştere care foloseşte vehiculările moderne, de la automobil la avion, de la avion la emiţătorul televiziunii, şi o cunoaştere care se mişcă prin ea însăşi, a cărei natură proprie este mişcarea. Astfel fiind, nu este firesc să ne întrebăm cu teamă dacă circulaţia cunoaşterii, a cunoştinţelor, nu implică accidente ale căror traumatisme nu sînt mai puţin primejdioase decît cele datorite accidentelor rutiere? Cu alte cuvinte, dacă o educaţie rămasă la structuri perimate n-ar putea fi vinovată de unele nevroze ale căror urmări se înmulţesc sub ochii noştri?

Comparaţia nu este *accidentală*. Nu este ciudat să constatăm cu cîtă grijă continuăm să *personalizăm* anumite idei, anumite fapte? Care este *prima operă* impresionistă? Cine a folosit pentru *prima oară* versul liber? Nevoia *de a localiza*, nevoia *de a data*, fireşti într-o perspectivă lineară a istoriei, par să nu mai aibă rost, cînd fenomenele se manifestă mai puţin ca nişte puncte într-un sistem de coordonate, ci mai ales ca nişte forţe care se propagă într-un mediu social şi care, fără a se repudia originalitatea artistului, trebuiesc studiate dinlăuntrul procesului de difuzare şi de recepţie.

Într-adevăr, comportările noastre sînt configurate de scheme care nu sînt nici văzute, nici simţite ca atare şi care acţionează în felul *legilor* stabilite de Gestalt-theorie: figurile îşi dobîndesc formă pe un fond şi graţie acestuia. Dacă raportul se alterează, dacă termenii basculează într-un sens sau într-altul, apar figuri ambigue, care nu pot fi privite fără neplăcere şi de la care îţi întorci ochii cînd devin imposibile.

Astăzi, fenomenele *emergente* multiplică situaţiile ambigue şi imposibile. De acolo provin sentimentele noastre de sfîşiere, de smulgere, de crucificare pe care le încercăm, însoţite, în acelaşi timp, de suferinţă, de iritare, de impacientare în faţa neînţelegerilor, divergenţelor, risipelor, împrăştierilor, întîrzierilor, măsurilor retrograde, manevrelor dilatorii şi contradictorii. Sfîşierea nu provine oare din faptul că noi continuăm să judecăm în funcţie de referinţe fixe, pe cîtă vreme ele au început

* Fragmente din volumul: *Mutaţia semnelor*, Denoël 1972.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

să se pună în mișcare? Ceea ce ar substitui imaginii unui obiect în instanță de ruptură pe aceea, mai greu de reținut, a forțelor care se depășesc, se încrucișează, realitatea devenind ea însăși mobilă. Și chiar dacă analiza are nevoie de a vorbi de *situații*, de *probleme*, de *poziții*, termenii implicînd toți un punct de vedere static, s-ar putea ca astăzi, acești termeni să fie *dinamizați*.

Cercetarea comportamentului ne arată că *banalitatea* de comportare este alcătuită din condiții în mod curent acceptate. În lumina accidentului, această cercetare ne arată în ce măsură rămînem legați de scheme ale căror contradicții nu prea par să ne neliniștească.

Nu aș vrea să se creadă că asimilez rolul artistului cu acela al agentului de asigurări. Dar s-ar putea totuși ca societatea, fără măcar să-și dea seama, să învestească pe artist cu o sarcină cel puțin la fel de importantă și care ar consta în *prevenirea* unor accidente — poate și mai grave decît cele de circulație automobilă — și prin alte mijloace decît acela al sistemului de prime.

De la pămînt la lună: călătorii colective

Evenimentul trăit de omenire în noaptea de 20 spre 21 iulie 1969 este de o asemenea importanță încît trebuie să trecem peste teama sau scrupulul pe care le-am putea avea de a specula actualitatea. Teamă și scrupul care — fie zis în treacăt — au rămas tributare atitudinilor mintale denunțate chiar de mine. Întrucît și pentru ce căderea Bizanțului, schimbarea cadastrală din secolul al XVIII-lea sau chiar evoluția culturii și industriei din cursul secolului al XIX-lea, par din capul locului evenimente serioase și demne subiecte de teză de doctorat, dacă nu doar fiindcă sînt acreditate?. De către cine? În numele a ce? Trebuie, deci, să așteptăm un deceniu ca să vorbim despre urmările debarcării omului pe lună? Chiar dacă e o copilărie să afirmi că se pot de pe acuma număra toate aceste urmări, se cuvine măcar să începem să le cercetăm pe cele ce se desprind de la sine. De pildă, s-a terminat pentru totdeauna cu povestea că luna este o zeiță, că se numește Astarté, Istar sau Selene; s-a terminat cu presupunerea că exercită o putere magică sau că ar fi — așa cum pretindeau legendele Veda — „lumea... în care primești răsplata faptelor bune făcute fără să fi renunțat la roadele lor". „Dar — adăogau aceleași Veda — răsplata are și ea o margine în timp, după care te renaști într-o lume mai puțin bună". Mitologia a apus. S-a sfîrșit și cu mitologia familială: „Vrei și luna de pe cer?" Tot ceea ce făcea din lună o ființă, o forță, un simbol supranatural, prin definiție dincolo de posibilitățile noastre, nu mai există. Odată cu Neil Armstrong, toți am pus piciorul pe lună. Iată, deci, prima răsturnare. A doua răsturnare: chiar dacă tehnologia modernă ar fi atins, pe urmele lui Jules Verne, vîrful de lance cel mai ascuțit al imaginației, nimeni nu era cu adevărat gata să creadă că această tehnologie avea să izbutească să smulgă de pe pămînt o massă de 43.863 de tone (cînd nu de mult se mai discuta încă viitorul aparatelor mai grele ca aerul), să o propulseze în spațiu la 360.000 kilometri, învingînd capcanele atracției, să depună porțiunea locuită din această massă pe lună, apoi s-o readucă înapoi pe pămînt. Și încă cu trei oameni la bord, în chip de pionieri, de eroi și de grefieri. Această ispravă a fost totuși omologată și poartă numele lui Armstrong, Aldrin și Collins. Faptul că o asemenea călătorie a avut loc, și încă conform traiectoriei și punctelor dinainte alese, că ea s-a desfășurat la orele, minutele și secundele prevăzute, că omul a putut vedea fața, pînă atunci ascunsă, a lunii, și încă la fel de limpede și de precis ca fața contemplată de el de milenii, înalță tehnologia pe culmea rezervată altădată zeilor.

A treia răsturnare este, dacă se poate, și mai uluitoare: operații care, prin definiție, se situează dincolo de limitele vederii noastre, în întunecimea cosmosului și,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

dintre care, o bună parte se petrec în spatele lunii, au putut fi urmărite *în direct*, în chip aproape permanent, de aproape 500 sau 600 de milioane de spectatori, pe cîtă vreme, în cursul atîtor milenii, cunoaşterea a fost necontenit un fenomen ulterior rezervat selectiv numai anumitor clase.

Să luăm drept pildă, simplificată la extrem, o eclipsă de lună, așa cum au trăit-o societăţile primitive. Evenimentul genera temeri şi înfiorări urmate de ceremonii, adesea chiar de jertfe, destinate să restabilească mersul normal al lucrurilor. În societăţile de tip arhaic tradiţional, evenimentul nu era doar pur şi simplu înregistrat și suportat. Magia la care se apela, în asemenea împrejurări, furniza schema cauzală și comportamentul socotit eficace. Dar acum este bine ştiut, aproape în toate epocile, preoţii — sau, cel puţin o parte dintre ei — izbutiseră a stabili că eclipsa era o ocultaţie provizorie a lunii, care putea fi descrisă și, pornind de la observaţii fireşti, într-o oarecare măsură, chiar prevăzută. Se ştiu şi toate foloasele pe care mai ales preoţii din Mesopotamia şi din Egipt le-au tras din această descoperire. Alături, deci, de cunoaşterea magică, singură la îndemîna poporului şi trăită de el ca atare, exista şi o cunoaștere, dacă nu chiar științifică, în tot cazul preştiinţifică. *Eclipsa era, prin urmare, nu un singur și acelaşi eveniment, ci două evenimente distincte potrivit cunoștințelor avute sau care puteau fi dobîndite în privința* lui: 1) evenimentul supranatural care trezea spaimă şi împotriva căruia se proceda la exorcisme; 2) evenimentul natural pe care preotul astronom îl înțelegea şi şi-l explica coroborînd observațiile lui potrivit unui mod raţional de gîndire. Chiar dacă această exemplificare este mult prea schematică, nu este inexact să spunem că în aceeaşi societate şi în aceleaşi structuri de civilizaţie, evenimentele erau departe de a fi aceleași pentru toți.

Dacă trecem fără tranziție dela eclipsele primitive la zorile secolului XX, ce găsim? De-a lungul vicisitudinilor veacurilor şi civilizaţiilor, în cele din urmă (sau aproape), un sistem bine stabilit, acela al lui Newton, sistem care, din secolul XVII, răspundea la toate întrebările şi care, pornind de la legea gravitaţiei universale, a spaţiului şi a timpului, socotite drept absolute, dădea satisfacţie tuturora. Cu excepţia unor protestatari ca Einstein care a pus în discuţie teoria *perfectă* a lui Newton pentru a stabili mai întîi teoria relativităţii restrînse apoi teoria relativităţii generale din care s-a născut noţiunea nouă de *continuum* spaţiu-timp. Formulînd legile fizicii valabile pentru orice sistem de coordonate, teoria relativităţii generalizate a stabilit că legea lui Newton, presupusă universală, se aplică, în realitate, numai sistemului de coordonate de inerţie al fizicei clasice. Ceea ce înseamnă, declară răspicat Einstein, că „vechea teorie este un caz-limită special al teoriei noi" şi că „lumea noastră nu este euclidiană. Natura lumii noastre este modelată de masse şi de vitezele lor".[1])

Fiecare din noi cunoaşte celebra formulă în care Einstein cuprinde teoria universului: $E=mc^2$ şi, potrivit căreia, materia şi energia se pot înlocui una pe alta. Fiecare din noi ştie ce rol a jucat această ecuaţie în demersurile făcute pe lîngă preşedintele Roosevelt pentru a-l avertiza de urmările formidabile pe care le-ar putea avea desintegrarea materiei. Fiecare dintre noi ştie, şi mai bine încă, la ce s-a ajuns după noaptea de 16 iulie 1945, cînd a avut loc în deșertul Alavogardo, prima transformare a materiei în energie, rezultat simbolizat de atunci de numele de tristă celebritate al Hiroşimei.

Totuși, oricît de ilustru a fost Einstein, oricît de populară imaginea capului său cu păr zburlit, oricît de înspăimîntătoare au fost şi continuă să fie primele explozii termonucleare, ca şi cele ce continuă a fi experimentate, se poate afirma că, pentru marele public, teoria relativităţii generale este, mai departe, aproape inexistentă.

---

1 Albert Einstein şi Leopold Infeld: *Evoluţia ideilor în fizică. De la primele concepte la teoriile relativităţii cuantelor*. Payot, Paris, 1963, pp. 224.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Cunoașterea științifică rămîne inaccesibilă celui ce nu dispune de utilajul intelectual necesar, celui căruia îi lipsește ucenicia științifică, chiar dacă efectele unor teorii științifice îl privesc direct. Păstrînd desigur proporțiile, se poate deci afirma că, din acest punct de vedere, situația actuală nu este prea deosebită de cea din societățile arhaice. Dar iată că epoca noastră este totuși martora unui fenomen cu totul nou: pentru prima dată în istorie, un eveniment neperceptibil este trăit simultan și colectiv, prin aceeași modalitate, de cei ce se folosesc curent de *mass media*. Firește, nu vreau să spun că toți interpretează lucrurile în același fel (este destul să ne gîndim la „controlorii" de la Houston care urmăresc pe ecran imaginile ca să intervină de îndată, la nevoie) dar incontestabil semnificativ rămîne faptul că pentru prima dată televiziunea și, într-o oarecare măsură, și radiodifuziunea, au izbutit să stabilească, la o asemenea scară, dacă nu chiar o cunoaștere comună, cel puțin — și nimeni nu se poate îndoi de aceasta — o dimensiune comună. Fizician, geometru, strungar, matematician, dactilografă, paznic de muzeu, vînzător de magazin, fiecare a simțit sau a avut posibilitatea să simtă, datorită imaginii ori sunetului, în propriul său corp — care este, în felul lui, „modulul său de serviciu" — ce înseamnă să fii liberat de patru cincimi din greutatea ta, să faci salturi de cangur, pe lună (cea mai bună dovadă este că expresia aceasta s-a impus imediat) și ce înseamnă să vezi în viziera celuilalt reflexul propriei tale înfățișări.

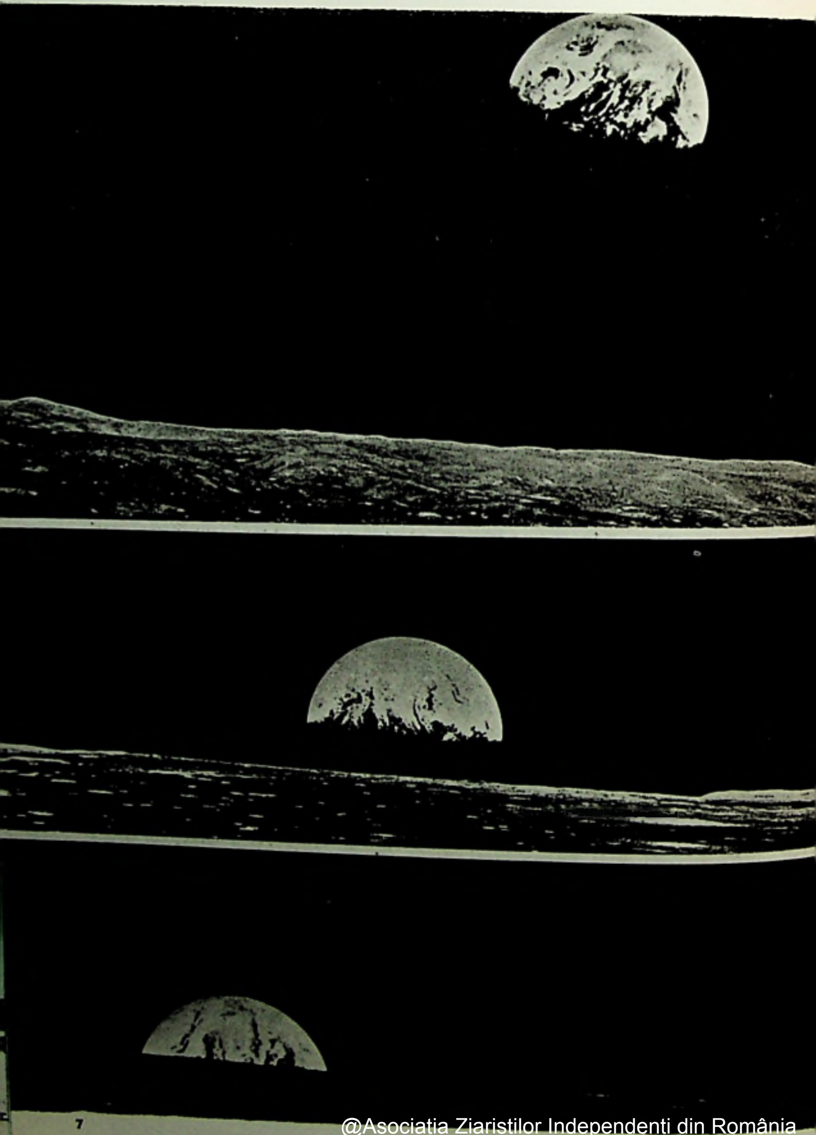
În timp ce cunoașterea științifică tinde tot mai mult să se formalizeze și să se axiomatizeze, deci să devină tot mai abstractă, în chip paradoxal efectele ei tind mereu, datorită comunicării de massă, să devină obiectul unei experiențe mai largi și, am putea spune, mai concrete. Dacă, într-atăta ca fenomen fizic, imponderabilitatea rămîne pentru cei mai mulți un mister, spectacolul imponderabilității este astăzi curent. Fără discuție și fără întrebări, acceptăm ponderea micșorată, așa cum am simțit-o prin procură, cu fiecare pas al lui Armstrong, cu fiecare gest al lui Collins: ea constituie, de acum înainte, un caz deosebit al atracției terestre, care mi se pare că e pe cale să devină, prin comparație, la rîndul lui, un caz deosebit al ponderabilității, în general.

Trebuie s-o repetăm: chiar dacă savanții acordă imaginilor un înțeles care nouă ne scapă pe planul științific, rămîne semnificativ faptul că ei văd aceleași imagini ca și noi, la nivelul corpului, al simțurilor, al imaginarului nostru. *Oricît de abstractă ar fi știința, experiența dobîndește o dimensiune senzorială și colectivă prin mass media. Care nu reprezintă nici simple mijloace de difuzare, nici simple vulgarizatoare. Mass media creează o dimensiune a obiectului sau a evenimentului, necunoscută mai înainte.*

După cele trei dimensiuni ale solidului euclidian și după a patra dimensiune a spațiului-timp, trebuie oare să îndrăznim să numim această nouă dimensiune *dimensiunea difuzării masive*? Dicotomia abstract-concret încetează de a mai fi riguroasă. Între cei doi termeni opuși, se profilează un al treilea termen care, prin mijlocirea imaginii, ne furnizează un soi de *continuum* abstract-concret. Astfel, experiența omului care a fost legat de pămînt, a fost centrat, a fost antropomorfizat, a omului care-și vede acum Pămîntul, Pămîntul lui, ca pe un obiect, și care deodată descoperă clarul de Pămînt în locul clarului de Lună, nu mai este o chestiune de calcule rezervate doar inițiaților, ci o *trăire globală*. „Mijloacele folosite de *mass media* sînt multiplicatori de mobilitate psihică", notează Daniel Lerner [1]. *Mass media* mărește deci în noi ceea ce Lerner numește *empatie*, puterea pe care o avem de a ne adapta la situații necontenit schimbătoare. Între raționament, care ține de gîndirea științifică, și empirismul cotidian al bunului simț, se inserează acum comunicarea prin *empatie*, în care omul

1 Daniel Lerner: *The passing of Traditionnal Society*. Moderning the Middle-East. New York, The free Press, 1958.

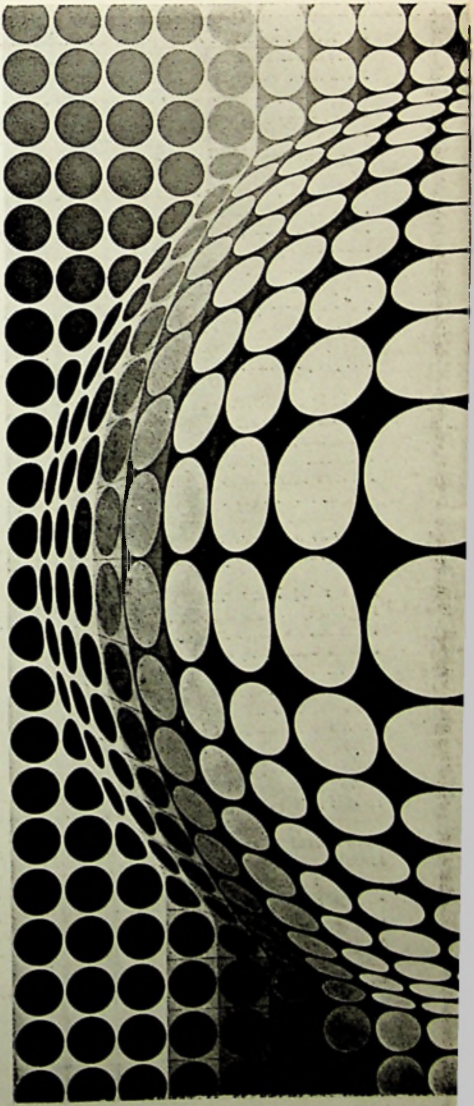
@Asociația Ziariștilor Independenți din România



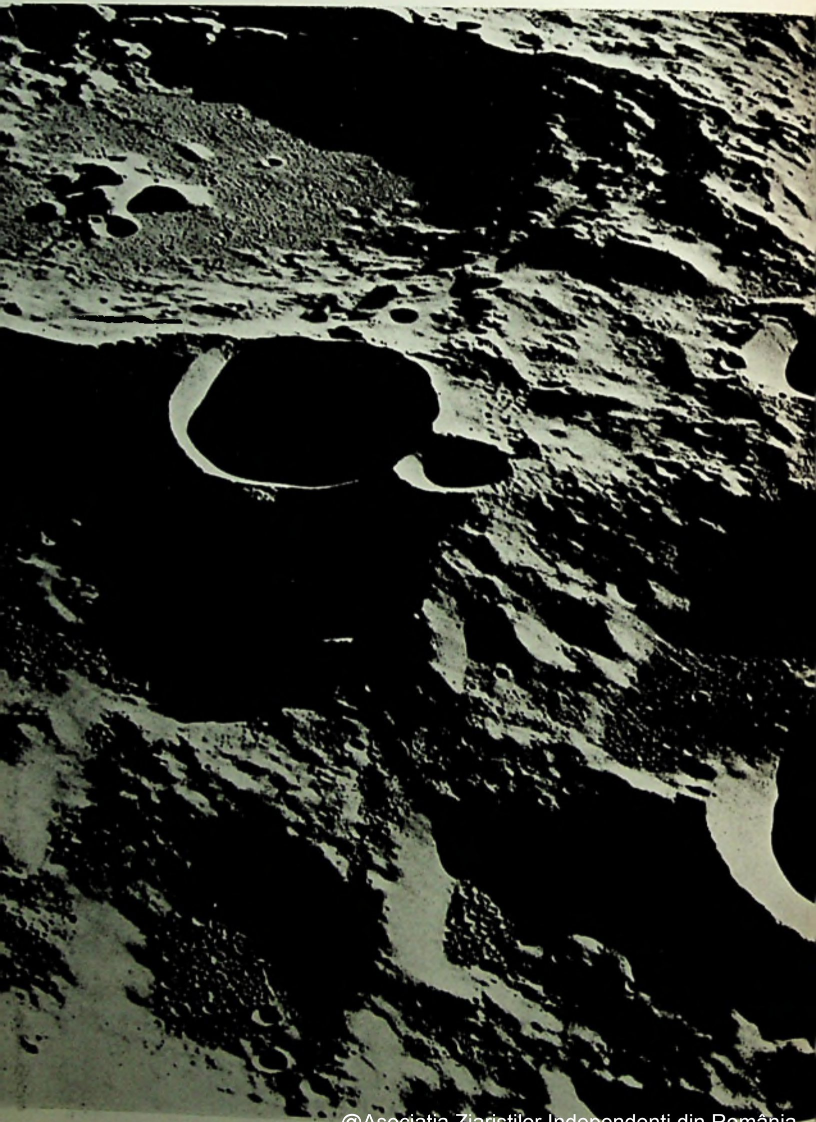
7

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

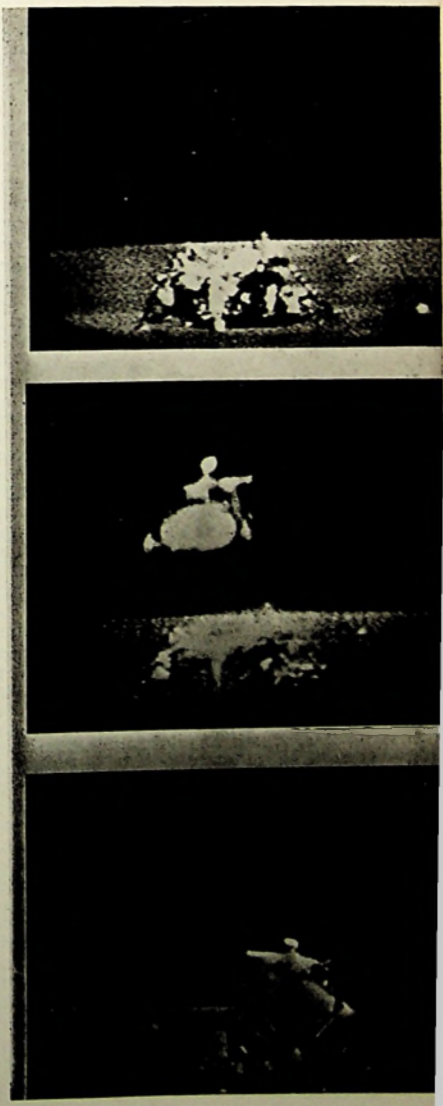
UN GRAND BOND POUR L'HUMANITE



@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

de știință se întîlnește cu omul obișnuit. O nouă mediatizare ne este propusă; un nou cîmp se configurează, deschis evenimentelor *pe cale de constituire*, fenomenelor în *stare de emergență*.

Nu din întîmplare, prima debarcare pe lună a determinat întîlnirea pe ecran a unei întregi serii de specialiști. Fiecare din ei, *a domesticit* în felul lui cunoașterea anarhică, fiecare comentînd evenimentul potrivit specialității lui și completînd, astfel, năvala *directului* cu organizarea lui, prin rațiune, datorită propriei sale științe. Remarcabil rămîne însă faptul că, în speță, evenimentul n-a încetat să desfidă pînă la capăt pe fiecare din acești specialiști. Dar înțelegerea publică a avut, totuși, neapărată nevoie de toți acești savanți pentru *a pune în ordine* ceea ce depășea și limitele cunoștințelor ei stabilite și chiar posibilitățile imaginației. În felul acesta, se naște sentimentul confuz și complex că perspectivele și disciplinele deosebite ar putea să se completeze fără să-și dăuneze. De acest lucru, publicul — omul de știință sau omul de pe stradă — începe să-și dea seama, în fața ecranului sau ascultînd tranzistorul și, în general, prin contactul cu *mass media*.

Comunicarea de masă nu este numai un fenomen cantitativ; ea reprezintă o altă formă de comunicare datorită căreia cunoașterea nu ne mai parvine prin căile selective ale disciplinelor stabilite, ci prin irumperea unei informări *în stare născîndă*. Ceeace nu înseamnă însă că trebuie să abuzăm de acest epitet. În materie de informatică, nu există un dat original, nici un grad zero, de vreme ce comunicarea este necontenit un proces în același timp tehnic și social. *Mass media* nu se mărginește să ne procure o informație brută și aproximativă pe care disciplinele instituite ar fi chemate să o rafineze, să o cioplească ulterior; *mass-media* ne face să descoperim *o stare diferită a realității care precede punerea în formă disciplinară și pe care ar fi fost peste putință s-o cunoaștem fără mijlocirea ei, fiindcă numai prin ea această stare a fost dată la iveală*. Nu este ciudat că încercarea cea mai costisitoare din toate timpurile, a fost consacrată împlinirii unui vis și că imaginile acestui vis au putut să apară simultan pe sute de milioane de ecrane? Astfel, oamenii de astăzi știu că au apărut în cosmos, așa cum altădată au apărut din ocean.

O mică frază care spune mult

„Pentru om este un mic pas, dar pentru omenire un mare salt." Nu știu dacă aceste cuvinte rostite de Neil Armstrong în noaptea de 20 spre 21 iulie 1969, la orele 3 și 56, în clipa în care a pus piciorul pe lună, erau premeditate (*telecomandate*, își vor spune răuvoitorii) sau dacă ele i-au venit spontan în minte. Orice am putea crede despre *spontaneitatea* acestor cuvinte, nu ne putem împiedica să simțim (și sute de milioane de oameni au simțit la fel) că se petrecea ceva nou, unic. Și chiar dacă Armstrong era american, chiar dacă a înfipt pe lună doar drapelul american, așa cum hotărîse Congresul, *totuși în calitate de om a pus piciorul pe satelitul nostru*. Spre deosebire de declarațiile de intenții pe care le citim în ziare sau le ascultăm zilnic la radio, am simțit cu toții și în același moment, că era vorba de o *declarație de situație*. Una este să faci profesie de umanitate și alta este să fii în *situații de umanitate*, în așa fel încît *umanitatea* să înceteze de a fi un concept, o reprezentare, pentru a deveni, cum a fost cazul, o *stare de existență*. Cu trupul, cu inima, cu inteligența lor de oameni, fără îndoială propulsați de tehnologia americană (dar ce ar fi tehnologia, fie ea și americană, fără savanții care au precedat-o, de la Arhimede la Einstein, fără poeții și visătorii aparținînd tuturor civilizațiilor?), deci cu trupul lor purtător de umanitate, cosmonauții au făcut *act de emergență* pe lună. Și putem paria, siguri de cîștig, că noi toți, Negri, Albi, Galbeni, Africani, Asiatici, Europeni, Cehi, Olandezi, Americani, Elvețieni, Italieni, am suferit de chinga determinărilor noastre naționale respective și,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

dincolo de liniile despărţitoare constituite de tradiţii şi civilizaţii, am simţit solidaritatea noastră fundamentală. Un sentiment global şi învăluitor ne-a legat pe toţi în chip *empatic* de cosmonauţi. O noţiune nouă se născuse.

Perspective care se pun în mişcare: antropologie şi futurologie

Pînă nu demult, potrivit definiţiei lui Broca, prin *antropologie* se înţelegea *istoria naturală a genului uman*, cuprinzînd pe de o parte paleontologia care inventaria, clasifica şi analiza rămăşiţele umane şi, pe de alta, antropologia zisă fizică ce-şi propunea să determine caracteristicile fizice şi biologice care deosebesc pe oameni de celelalte specii. Este semnificativ că, în genere, cercetările antropologiei fizice erau acceptate şi această acceptare reprezenta întrucîtva o *aură* a pozitivităţii sociale curente. Dar acceptarea se manifesta numai în măsura în care cercetările se îndreptau spre un trecut îndeajuns de îndepărtat ca să ne îngăduie să păstrăm anumite distanţe. Cu alte cuvinte, numai în măsura în care antropologia fizică confirma specificitatea noastră umană în opoziţie cu cea animală. De aceea, opinia publică se alarma de cîte ori un savant afirma că *ne tragem din maimuţe* sau făcea cunoscut că este pe urmele *verigii care lipseşte*. Pe scurt, îngăduiam să se facă din om un *obiect al cunoaşterii*, cu condiţia să fie păstrate barierele dintre specii şi să se proclame mai departe primatul omului. Cunoaştere strategică! Această poziţie se află afirmată cu deosebită tărie în concepţia occidentală care, aşa cum observă G. Durand, opune ideii unei antropologii *ca ştiinţă a omului total*, ideea unui umanism, mai precis a umanismului stabilit de europeni încă din vremea antichităţii clasice şi a tradiţiei creştine, şi care a configurat cadrul nostru de referinţe şi sistemul nostru de valori. Lucrul acesta este cu atît mai adevărat cu cît *etnologia* a fost constituită, nu pentru a studia toate etniile, ci în mod expres numai *pe celelalte*, popoarele îndepărtate sau exotice calificate pînă de curînd drept *primitive*, drept *sălbatice*, şi pe care colonialismul le făcuse inferioare.

Dar *omul care raţionează*, omul care *transformă pe celălalt în obiect de cunoaştere*, a simţit foarte limpede că nu putea să se ascundă şi să se apere la infinit în cetăţuia umanismului său. Deci nu din întîmplare europeanul a inventat cam în acelaşi timp cu *etnologia*, rezervată în intenţia sa *celorlalţi*, şi *sociologia*, acceptînd cu încutul ca această nouă disciplină să-l privească şi pe el. Însăşi alegeea celor doi termeni este semnificativă, trădînd o atitudine preferenţială. *Ştiinţa etnologogcă* — declară Marcel Mauss — îşi propune ca obiect *studiul societăţilor şi ca scop cunoaşterea actelor sociale*. Călăuzit de principiul obiectivităţii, ajutat de tot echipamentului tehnic pe care Occidentul i-l pune la dispoziţie (scriere, aparat fotografic, magnetofon, aparat de filmare, mijloace de transport, grup etnic, etc. etc.), cercetătorul etnolog studiază toate fenomenele pe care apoi savantul le regrupează în trei mari rubrici: 1. Morfologie socială (demografie, geografie umană, tehno-morfologie); 2. Fiziologie (tehnică, estetică, economie, drept, religie, ştiinţe); 3— Fenomene generale (limbă, fenomene naţionale fenomene internaţionale, etologie colectivă). Etnologia tratează *obiectul* sub toate aspectele lui şi *în* toate amănuntele. Astfel este postulat, din capul locului, pe de o parte faptul că materialul ce trebuieşte cunoscut poate lua în întregime figură şi formă de obiect iar, pe de altă parte, faptul că etnologul poate şi trebuie să epuizeze fenomenul etnologic. Repetăm: aceasta cînd e vorba de societăţi echivoce, primitive sau sălbatice. Dar cînd e vorba de europeni? În zadar Auguste Comte defineşte sociologia drept *studiul pozitiv al totalităţii legilor fundamentale proprii fenomenelor sociale*. Marx spune şi el zadarnic că *modul de producţie al vieţii materiale condiţionează procesul social, politic şi intelectual al vieţii*, şi că astfel *nu conştiinţa omului determină*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

existența lui *ci existența sa socială îi determină conștiința ;* Durkheim degeaba afirmă că *faptele sociale trebuiesc tratate ca lucrurile* adică studiate pe cale *de experimentare* și *de observații*. La fel de zadarnic, sociologia modernă își extinde mereu domeniul. Totul se petrece ca și cum noi nu am fi de fel implicați! Observatorul el însuși scapă într-un chip sau într-altul, propriilor sale observații. Impotriva propriilor noastre mărturisiri, continuăm să întreținem în noi sentimentul unei părți ireductibile care n-ar înceta să ne deosebească. Asaltul statisticilor zadarnic încearcă să demonteze sistemul nostru defensiv. Rămîne mereu în picioare cîte un bastion în care să se refugieze amorul nostru propriu.

Este totuși din ce în ce mai necesar de făcut din cultura noastră un observator privilegiat. Rolurile nu se mai împart între un *observator* și *observați*. Efectul de bumerang al mijloacelor folosite de *mass media* rupe clasificările stabilite. O mișcare începe să se înfiripeze, la adăpostul și cu sprijinul căreia antropologia fizică, etnologia, antropologia socială și culturală, mai bine zis, cu un termen general, științele umane, se îndreaptă spre o *antropologie globală* căreia îi va fi consacrată civilizația viitoare care, de altfel, a și început cu noi.

În loc de a lua ca punct de plecare o *natură umană*, presupusă sau postulată, în realitate impusă de un umanism care se crede cu atît mai legitim cu cît nu se îndoiește nici de rațiunea sa de a fi, nici de istorie, nici de decretele sale — în așa măsură chiar încît ajunge să se ia el însuși drept modelul acestei naturi umane — noi tindem astăzi să răsturnăm acest monopol și această perspectivă, ca să promovăm *o atitudine diferențială* care, ținînd totuși seama de particularitățile sociale, să scoată în evidență ceea ce este comun nu atît în conținuturi cît în structuri. Și, astăzi, poate și mai mult, în orientarea acțiunii.

„Cuprinderea bogăției și diversității luxuriante a experienței umane apare din ce în ce mai esențială pentru formarea omului modern. Ea condiționează desvoltarea meditării lui asupra lui însuși, meditare care trebuie să depășească limitele impuse pînă acum de tradiția sa culturală particulară. Datele antropologiei îi îngăduie să asculte această „*partitură niciodată încă auzită*, constituită de întreaga istorie culturală a omului, să cunoască toată cultura în chip mai precis și mai complet decît o cunosc chiar cei ce o trăiesc. Aceste date îl îmbie să măsoare întinderea posibilului uman" (Paul Mercier, *Histoire de l'anthropologie*, Paris, 1966).

Această revizuire conceptuală este opera savanților. Dar ar fi ea oare cu putință, cel puțin în așa măsură și cu asemenea forță, dacă nu ar participa la ea și starea generală a spiritelor, un anumit aer al timpului, care depind deopotrivă de condițiile în care comunicarea se constituie și se propagă astăzi? Dacă antropologia ne îngăduie să ascultăm, potrivit expresiei lui Lévi-Strauss, *acea partitură niciodată încă auzită* constituită de întreaga istorie culturală a omului, este oare exagerat să spunem că feluritele mijloace folosite de *mass media*, pentru a ne face să participăm în direct la prima debarcare pe lună, ne îngăduie să ascultăm *partituri niciodată încă auzite* ale istoriei viitoare? Accelerarea informaticei, extinderea cîmpului de masse, modifică structurile noastre sociale și mintale. Începînd să trăim zilnic în situație antropologică începem să simțim și să gîndim în chip antropologic. Condițiile actuale ale comunicării se află la punctul de plecare al unei noi pozitivități. Și ne revine nouă sarcina de a o amenaja spre cît mai binele posibilului uman. Cu atît mai mult cu cît antropologia, contrar celor mai multe discipline generate de umanismul clasic și care se vor dezinteresate — ambiția, aspirația și obiectivul lor fiind, potrivit declarațiilor lor exprese și uneori repetate, doar *Adevărul* — a fost asociată de timpuriu unor sensuri practice.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Datorită antropologiei, *cunoașterea și acțiunea încetează de a se disocia ; datorită ei, se pune problema articulării lor.* Problemă fundamentală a cărei soluție ar fi zadarnic s-o căutăm într-o revizuire conceptuală cu alte cuvinte, așa cum s-a obișnuit de prea multă vreme să se facă, doar pe planul cognitiv.

Antropologii au fost încă de mult și foarte repede solicitați de către administratorii coloniali. Organisme ca *Rhodes-Livingstone Institute* sau *Bureau of Indian Affaire* au făcut regulat apel la serviciile lor pentru a armoniza raporturile dintre populații de origini diferite. Legată de colonizare, antropologia s-a transformat după ultimul război pentru a se asocia, pe deoparte, cu întreprinderile de asistență tehnică în țările în curs de dezvoltare și, pe de alta, cu organisme internaționale care, ca ONU, UNESCO, OMS și Consiliul Europei, se străduiesc să redefinească omul și cultura nu numai în teorie, nu numai în virtutea punerii în lumină a relaționismului cultural, ci și prin pregătirea și aplicarea unor programe. Părăsind perspectiva dicotomică în care fusese menținută vreme atît de îndelungată, între teorie și practică (cu variantele ei științifică și tehnică), cunoașterea ia forma unei strategii care răspunde mai curînd nevoilor unui program decît ale unei definiții. Potrivit schemei clasice, fiecare etapă comporta o oprire cu prilejul căreia se obișnuia să se facă un soi de bilanț, pe de o parte, pentru a calcula drumul parcurs, pe de alta, pentru a proceda la stabilirea unor proiecte care să permită o abordare a etapei următoare. Astăzi, făcîndu-se abstracție de orice alt considerent și ținîndu-se seamă numai de aceelerația generalizată, s-ar părea că se impune ceea ce s-ar putea numi metoda etapelor imbricate, potrivit căreia lucrările unei etape sînt începute înainte ca rezultatele etapei precedente să fie definitiv cunoscute.

Cunoașterii de poziție îi ia locul *o cunoaștere de mișcare* (cum se vorbește de *război de poziție* și de *război de mișcare*). Pentru prima dată, operațiile sînt purtate toate pe frontul viitorului. Dacă imaginea pare prea militară, iată o alta, propusă de condeiul doctorului Escoffier-Lambiotte: *Arhitectura și fiziologia umană nu sînt adaptate de cît la condiții precise de ponderabilitate terestră ; ele apar, prin forța lucrurilor, manifest desuete în spațiu unde omul devine o altă făptură, un soi de plancton plutind în voie, stînjenit de un schelet inutil, de un ritm biologic prea lent, de rinichi înebuniți și de o inimă prea puternică.* Același doctor Escoffier-Lambiotte mai adaugă: *Sistemul nervos central, mintea, și numai ea singură, pare să poată parcurge fără primejdie și fără reconversiune această nouă etapă a condiției umane.*

Fără nici o intenție de a trage o concluzie abuzivă din asemenea afirmații, ne putem totuși socoti în drept de a ne întreba dacă cunoștințele noastre, așa cum au fost ele constituite, nu reprezintă un trup dilatat asemenea propriului nostru trup fizic. *Dacă arhitectura noastră și fiziologia noastră umană sînt adaptate unor condiții precise de ponderabilitate terestră, cunoștințele noastre cu un trup atît de dilatat ar putea și ele să fie structurate în condiții precise de ponderabilitate intelectuală sau spirituală și să se arate manifest desuete în spațiul antropologic care se deschide în zilele noastre.* Și, astfel fiind, cunoștințele dobîndite de noi, nu riscă ele în aventura noastră, să se trezească în ipostaza de plancton plutind în voie, stînjenit de scheletul repretentat de clasificările prea rigide (fie ele chiar științifice), stînjenit de un ritm de gîndire prea lent, stînjenit de instituțiile noastre cu un sînge prea gros și greu? Rămîne sistemul nervos central. Dar va putea el străbate etapa cea nouă, dacă îl configurăm în ceea ce a fost pînă acum? Nu cere el o restructurare în care comunicarea de massă care-și întinde filamantele și mesagiile în întreg universul, va juca un rol decisiv?

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

DE LA ESENȚĂ LA COMUNICARE

Comportarea oamenilor poate fi caracteristică și pe planul cunoașterii. Această comportare se manifestă la nivelul verbalizării, de vreme ce dicționare și manuale constituie prin definiție un repertoriu de enunțări. Puterea acestora se stabilește și se și verifică prin manipularea conceptelor.

Ucenicia cea mai îmbibantă și învăluitoare este aceea a școlii considerată ca însumînd tot ceea ce este necesar elevului pentru a-și afla și lua locul în societate. Datorită unei alunecări imperceptibile, se trece de la ideea că noțiunile de bază sau *esențiale* sînt cele ce se găsesc în programele școlare, la aceea că modelele și practicile școlii (cursuri, lecții, exerciții, corijări) rezumă transmiterea cunoașterii, așa cum instrumentele folosite (manuale, dicționare, enciclopedii, compendii) constituie utilajul transmiterii. Fără nici un gînd de a ne deda la critici ușuratice, ne putem totuși întreba dacă ansamblul procesului școlar nu constituie o condiționare care, formîndu-ne, ne și deformează totodată și pentru restul vieții. Calitatea manualelor, și în general, a utilajului școlar, depinde mai mult de adecvarea lor la realitate sau la funcția lor didactică? Instalarea în memorie prin mijlocirea conceptelor, care duce la recitare, la capacitatea de a spune lecția, nu reflectă oare organizarea cunoașterii într-o societate dată? Și faptul că recitarea dovedește deplina posedare, nu duce oare la concluzia, ironică oarecum, că a poseda lecția înseamnă să și fii posedat de ea? Școala modelează cunoștințele noastre în chip foarte diferit, după materii. O comparație ne va îngădui o mai limpede precizare.

Arta și literatura

Ce se petrece cu arta cînd, închizînd dicționarele și manualele, ne întrebăm cum accedăm la ea, cum poate să-și afle loc în noi, cum se constituie noțiunea ei?

Prima constatare: cu excepția unor cazuri privilegiate, se poate spune că aproape totalitatea programelor școlare ignoră arta. Există într-adevăr, școli de belle-arte, școli de artă aplicată, școli de arhitectură sau de artă decorativă, al căror scop este de a forma artiști, artizani sau tehnicieni. În schimb, după știința mea cel puțin, nu există nicăieri un învățămînt instituționalizat al cunoașterii artei, în timp ce literatura este aproape pretutindeni obiectul unui învățămînt metodic organizat. De ce oare?

Lăsînd la o parte considerentele istorice, să cercetăm problema din punct de vedere al comunicării. Învățămîntul consacrat literaturii se bucură de o tehnologie compactă. În ce sens? Opera literară este alcătuită din cuvinte. Cuvintele sînt adunate în cărți. Cărțile se găsesc în biblioteci și în librării. Cele mai multe dintre ele, cele clasice, fac obiectul unor ediții școlare ieftine și prealabil tratate: introducere, note, aparat critic. *Grosso modo*, literatura este o chestiune de reprezentare mintală, iar învățămîntul ei o chestiune de comunicare verbală. Ansamblul materialului necesar își are originea și împlinirea în cuvintele stocate de tipar. Ceea ce face ca operele literare să fie ușor accesibile: elevii pot să le păstreze, ele fac parte din cadrul și echipamentul lor, le iau cu ei de acasă la școală și de la școală acasă, fără să fie vorba de un transport propriu zis. În timpul lecției, toți elevii dispun simultan de aceeași tipăritură, în același loc și sub același unghi de lectură. Clasa constituie un grup a cărui omogenitate se întărește dealungul anilor. Cu atît mai mult că, la aceasta contribuie și avantajul unor programe comune într-un stabiliment fix în care, de regulă, grupul domiciliază într-o sală anume. Cît despre profesor, el învață pe elevi în ce fel semnele îngăduie manipularea lucrurilor, repartizarea lor în categorii, în timp și spațiu, ordonarea lor în genuri limpede caracterizate. Literatura devine, astfel, *obiect de cunoaș-*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

tere datorită textelor şi tehnologiei pusă în practică de şcoală după schema, aproximativ, următoare:

Sub-ansamblurile constituite de cercurile concentrice, aparţin aceluiaşi spaţiu, acela al comunicării verbale; ele se desvoltă datorită aceluiaşi *medium* (acela al *limbii* folosite şi de profesor ca şi de elevi) precum şi întregii instituţii şcolare. Scopul este de a izbuti — prin contactul cu literatura socotită o valoare socială — *o acţiune în comun*, susceptibilă de a preciza şi de a transmite *modele de comportament*. Astfel, se constituie *comunitatea şcolară* care implică identificarea unui obiect şi practica anumitor activităţi. Învăţămîntul evoluează în aceste momente de comuniune datorită cărora — distanţa simbolică fiind biruită şi pusă în comun — se înrădăcinează sentimentul de comunitate care constituie prin excelenţă agentul omogenizării sociale. Învăţămîntul literaturii şi al oricărei alte forme a comunicării verbale, operează integrarea valorilor simbolice prin mijlocirea unei verbalizări generalizate al cărei suport este glasul sau hîrtia, ambele economic avantajoase.

În schimb, arta pune o cu totul altă problemă la rezolvarea căreia tehnologia şcolară se dovedeşte deosebit de inaptă. Opera pictată sau sculptată, monumentul, catedrala, biserica, palatele, primăria, clădirile în genere de artă, se află *în locuri determinate, distincte şi separate* de locul unde se găseşte *clasa*. Spre deosebire de operele literare — care se pot găsi şi există la fel de valabile şi în ediţii de lux şi în ediţii de buzunar sau în broşuri şcolare — nici Gioconda, nici colosul lui Memnon, nici bisericile romane nu îşi pot schimba fără primejdie de deteriorare, condiţia lor. Existenţa lor materială condamnă aceste opere oarecum la un domiciliu forţat. Inamovibile sau greu amovibile (numai o anumită categorie pot fi în oarecare măsură, transportate) ele rămîn la distanţă. *Distanţă geografică* în primul rînd, apoi *distanţă economică*. Este peste putinţă să transporţi o catedrală; este relativ greu, în tot cazul foarte costisitor, să transporţi o clasă întreagă pentru a o vizita. Pe cînd *operele de limbă* sînt uşor accesibile, o vizită la Luvru reprezintă o cheltuială exorbitantă pentru elevii, de pildă, brazilieni, după cum o vizitare a templelor japoneze reprezintă acelaşi efort pecuniar pentru elevii europeni. La greutăţile implicate de distanţa geografică şi de distanţa financiară, se adaogă faptul că un grup stabilizat într-o şcoală, într-o clasă, familiarizat cu aceleaşi lucruri, practicînd aceleaşi exerciţii, se omogenizează mai bine şi mai repede decît un grup ocazional, înjghebat anume pentru vizitarea unui muzeu, a unei expoziţii sau a unui monument. Şansele de integrare se micşorează şi fiindcă grupul se află în mişcare: activitatea lui nici nu se ordonează, nici nu se prelungeşte, aşa cum se întîmplă cu predarea literaturii, în lucrări colective organizate. Regulile proprii dizertaţiei şi studierii textelor sînt întemeiate pe principii şi metode care constituie *disciplina*, ansamblu de noţiuni, de practici şi de proceduri.

Dacă un profesor ia iniţiativa să-şi ducă elevii la muzeu sau la o expoziţie, dacă le arată reproduceri sau le proiectează un film — manifestări care se produc, de regulă — în afară de program, deci în mod facultativ în cele mai multe din instituţiile şcolare — acţiunile de acest fel sînt nu numai circumstanţiale, ci şi puţin sau nesatisfăcător structurate. Problemele, atunci cînd sînt puse, rămîn şovăielnice. Pe ce se pune accentul? Pe biografie? Pe istorie? Pe tehnică? După cîteva schimburi de idei, se ajunge la întrebări de acest soi: „ce vă place mai mult?" Obiectul de studiu străluceşte, deci, prin absenţă în învăţămîntul artistic, principiile şi metodele — dacă se pot folosi, în speţă, aceşti termeni — ţin de practici empirice şi personale, spre deosebire de cele folosite în învăţămîntul literaturii şi a căror validitate este sancţionată de examene şi de diplome.

Instituţie prin excelenţă tradiţională, şcoala se mărgineşte la o *verbalizare care permite să anuleze toate distanţele în acest spaţiu restrîns care este conceput* şi în care totul poate fi desbrăcat, în chip prealabil, de toate particularităţile.

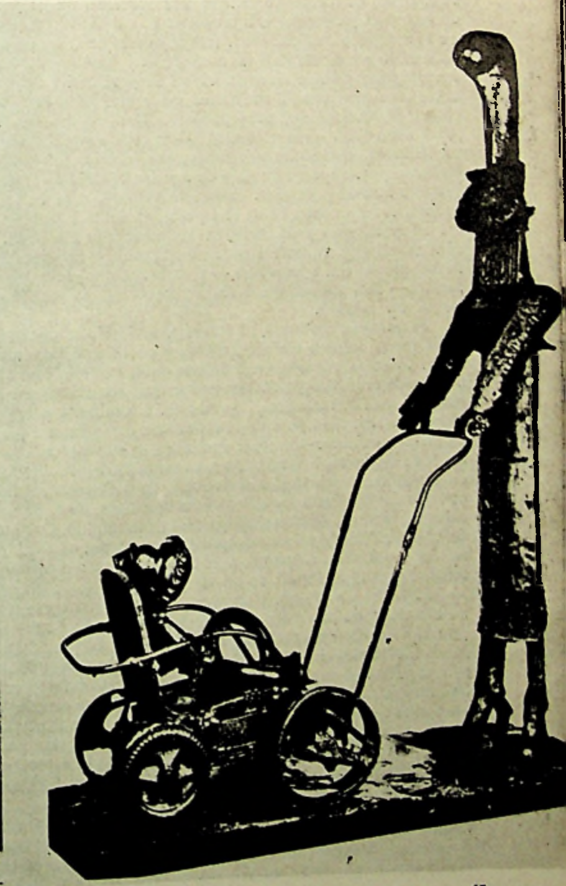
@Asociația Ziariștilor Independenți din România

11

12

13

14



15

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Astfel stînd lucrurile, ar trebui poate să ne așteptăm ca, ignorată sau neglijată de școala oficială, arta să nu aibă decît o existență precară în conștiința publică. În lipsa oricărei discipline (la nivelul primar și secundar, în tot cazul, făcînd abstracție de nivelul universitar, de care voi vorbi ulterior), am fi îndreptățiți să credem că și rolul artei în aceeași conștiință publică este minor. Fără să mergem pînă acolo încît să afirmăm că tocmai contrariul este adevărat, nu ne putem împiedica să fim mirați de interesul pe care arta îl trezește. Ea există: lucrul acesta este cunoscut și nimeni nu se îndoiește de el. Curios: arta se bucură chiar de un prestigiu ocult pe care opinia publică îl personalizează în nume-faruri: Rembrandt, Rafael, Picasso. Situație paradoxală peste care se trece de obicei cu prea multă ușurință. În lipsa unei cunoașteri organizate prin școală, societatea integrează arta prin ceea ce s-ar putea numi un *proces de ontologizare*, subordonînd-o ideii de Frumos. Proces iscusit care duce la jocul definițiilor — ce este *arta?* — și care adoptă demersul școlar prin excelență: verbalizarea. Distanțele geografice, materiale și financiare astfel înlăturate, la urma urmei te poți dispensa de grija de *a vedea* operele de artă. Esența suplinește existența. Trebuie însă să precizăm: esența verbalizată, ceea ce se înțelege prin frumos, urît, sublim, adevărat, etc. Pe de altă parte, se califică pentru a vorbi despre artă, tocmai cel ce strălucește prin mînuirea cuvîntului sau a scrierii. Surprindem, astfel, pe viu, cum tehnologia verbală a comunicării școlare recuperează ceea ce tinde să-i scape. Putem atunci să ne întrebăm — și este una din preocupările fundamentale ale acestei lucrări — dacă tehnologia verbală și comunicarea școlară nu sînt legate de o anumită formă de cultură.

Examenele destinate să măsoare aptitudinile diferitelor grupuri socio-culturale arată în ce măsură clasele favorizate obțin rezultate medii superioare rezultatelor medii constatate la grupurile defavorizate, *mai ales cînd e vorba de texte verbale implicînd mînu.rea limbajului*. Această inegalitate scade simțitor cînd e vorba de teste care fac apel la manifestări neverbale. Schimbările produse astăzi în difuzarea informației nu sînt oare pe cale de a provoca o revizuire a probelor și a conceperii lor? Comunicarea audio-vizuală și comunicarea audio-tactilă nu sînt oare pe cale să treacă înaintea organizării tradiționale a cunoașterii? Problema este cu atît mai serioasă cu cît comunicarea ține, mai departe, de o dimensiune axiologică. Alegerea valorilor operate în interiorul tehnologiei verbale riscă, deci, de a fi pusă în discuție ca însăși cultura și cadrele de referință pe care ea le implică. Dar acest lucru nu s-a și întîmplat deja? Judecățile de valoare despre care se credea că pot fi ridicate la rangul de norme, ne par acum niște fantasme, și ontologia pe care o invocau pentru a-și păstra autoritatea, seamănă mai mult cu un vis perimat decît cu o realitate.

Să facem un bilanț. Comparația pe care am introdus-o între literatură și artă, nu era cîtuși de puțin o problemă de conținut. Ea tindea să arate în ce măsură condițiile tipăriturii, omogenizînd cuvinte, cărți, ediții, deplasări și transporturi, favorizează învățămîntul literaturii. În schimb, arta, în măsura în care este considerată sub aspectul operelor, este disproporționat defavorizată pentru motivele arătate. Se înțelege că, dată fiind această situație, definiția ontologică joacă încă un rol pe care l-a pierdut cu totul în științele exacte și pe care îl pierde tot mai mult în științele sociale și umane. Fără îndoială, anumite condiții sînt pe cale de a se schimba: dar abia de un deceniu sau de două, reproducerile în culori, călătoriile și turismul cultural au devenit accesibile. Schimbarea nu se produce însă nici dintr-odată și nici în timp uniform.

Dinadins, în paginile precedente, am vorbit despre artă și despre literatură în funcție de experiența noastră curentă, aceea pe care fiecare din noi o poate verifica controlîndu-și propriile amintiri din școală. Integrarea culturală la care procedează școala este, într-adevăr, cu atît mai puternică cu cît, dacă conținuturile se șterg, *rela-*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

țiile-suport care ne-au fost predate susbsită în tot restul vieții, în cadrele noastre de referință, în felul nostru de a gîndi, de a simți, pînă și în comportarea cotidiană.

Lucrul acesta este atît de adevărat încît opinia care aplaudă performanțele științei și tehnologiei moderne, face o deosebire între *artă* și *artă modernă*. Cea dintîi nu are nevoie de nici o specificare, chiar dacă termenul este însoțit uneori de epitetul *clasică*, ca și cum arta moștenită ar transcende istoricitatea și ar acoperi efectiv însăși noțiunea de artă. Dimpotrivă termenii care compun expresia *artă modernă* sînt departe de a se confunda. De teamă să nu pară a subscrie o recunoaștere implicită, opinia tinde să substantivizeze adjectivul: *ăsta-i modernism*, auzi spunîndu-se, *modernul* opunîndu-se *clasicului* sau *tradiționalului*, socotite singure solide, serioase, valabile. Formulări aproximative, familiare sau destinate doar oamenilor inculți? Eroare! Numeroși sînt chiar cei care aparținînd claselor favorizate, se arată cu atît mai refractari, cu cît educația, poziția și autoritatea lor le impune un fel de obligație de a se pronunța. Printre aceștia întîlnești — și încă cu ce siguranță de sine! — convingerea că arta răspunde unei definiții ontologice căreia dicționarele îi furnizează enunțarea, filozofii cauțiunea, arta trecutului modelul și Bursa garanția: două milioane pentru un Sisley, trei milioane pentru un Renoir, cinci milioane pentru un Monet, opt milioane pentru un Cézanne. Cum să te îndoiești de o ontologie care se exprimă prin cifre? (Alături de ea, aceea a lui Platon apare foarte palidă). Astfel, arta transcendentală care corespunde normelor și standingului unei clase intră în circuitul pieței unde cota prețurilor îi ține loc de valoare. S-ar putea însă ca această atitudine să aparțină mai curînd îngrădirii unei clase decît culturii. Și cînd clasa se va dezagrega, cultura să facă să se dezagrege și cadrele, școlare și sociale.

Arta și atitudinea filosofică

Cei mai mulți filozofi, din Occident sau din Orient, din Antichitate, din Evul Mediu sau din vremurile noi, s-au ocupat și de artă. Sau, mai bine zis, au consacrat și artei, în proporții diverse, o parte din gîndirea lor: dialoguri, tratate, cursuri, aforisme. Fie că în opera lor, arta ocupă un loc central sau marginal, se constată, în general, că filozofii se străduiesc în primul rînd să definească *Frumosul* sau un concept echivalent a cărui realitate obiectivă, chiar cînd este pusă la îndoială, ca la un Kant, nu este recuzată.

Instaurînd o *esență* a artei, ei stabilesc criterii servind de punct de plecare a ceea ce este frumos și a ceea ce nu este. Prin această procedare au fost formulate normele de care artistul și cei care îl judecă, trebuie să țină seama.

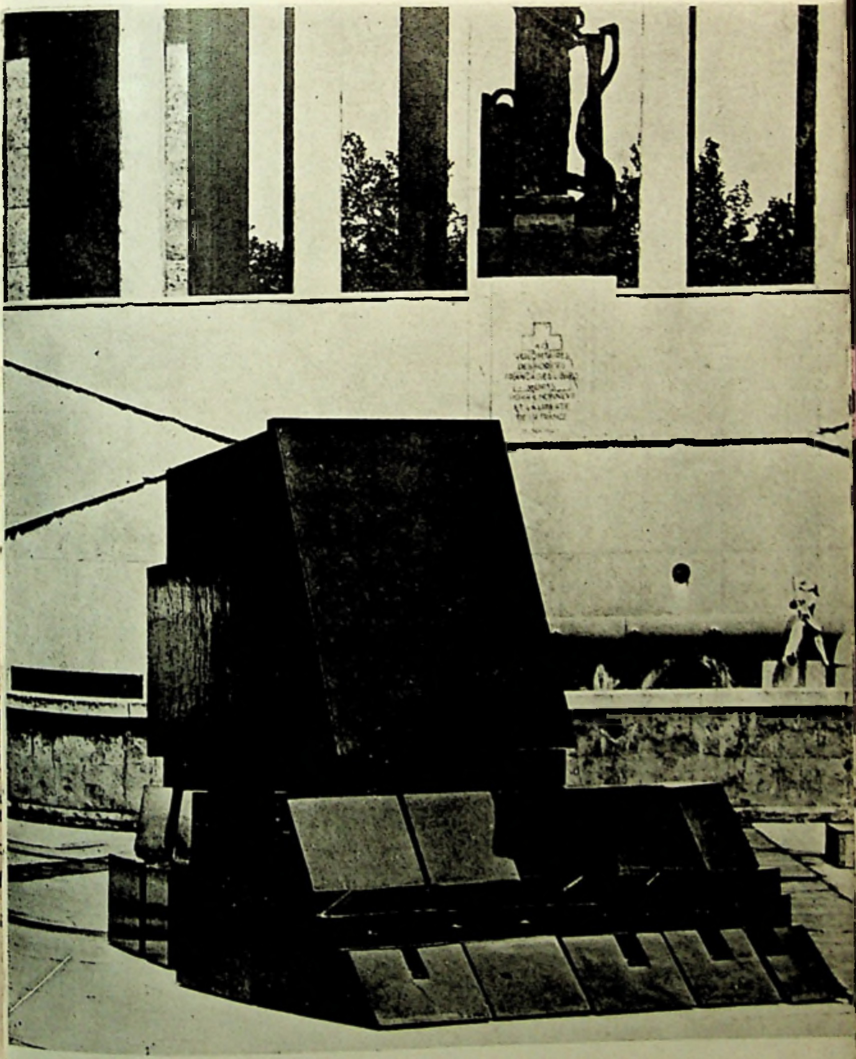
Iată însă că deși, așa cum a afirmat critica, orice sistem filozofic aparține unei epoci care, în același timp îl datează și îl și luminează, constatăm nu fără oarecare surprindere, analogii ce par să nu se sinchisească nici de timp și nici de spațiu.

De aceea, putem, pe bună dreptate, să ne întrebăm cum este cu putință ca oameni atît de diverși, aparținînd unor epoci atît de îndepărtate unele de altele, în spațiu ca și în timp, trăind în ambianțe istorice adesea fără nici o legătură între ele, și care au văzut născîndu-se opere atît de deosebite ca Partenonul, manuscrisele ornamentate în culori ale Evului Mediu, iconostasele lui Van Eyck, tavanele pictate de Tintoretto și colajele lui Picasso, să fi avut un anumit *fel de a filozofa*, o anumită *întorsătură* de penel sau de condei, pe scurt: o atitudine comună?

Adevărul este că pe filozof îl preocupă mai puțin artiștii și operele în sine, cît stabilirea, în substanță, a unor *concepte*, deci *arta considerată ca o realitate unitară*. În plus, spre deosebire de omul de știință, filozoful nu este de loc ispitit să facă sau să propună experiențe, de vreme ce *arta este, pentru el, un dat*. (Odată realizată, o operă de artă nu poate fi refăcută). Nu este, deci, o întîmplare că *natura* artei, *originea* artei

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

7. Clar de terra, Apollo XI
8. VICTOR VASARELY: *Vega Fell*, detaliu, 1970
9. Crater lunar, Apollo XI
10. Apollo XI: Lem, decolare
11. *Venus din Milo*. ultimul pătrar al sec. II, î.e.n. Muzeul Luvru,
12. *Sfinta Maria Egipțiana*, 1313—1315. Ecous, Eure
13. Virtute 1522. Mormînt al Margaretei de Austria, Brou
14. DEGAS: *Dansatoare în repaos*, Muzeul Luvru
15. PICASSO: *Femeie cu căruciorul de copil*. 1950
16. Monumentul lui Clemenceau pe Champs-Elysées, 1922
17. *Le pied Sacré*, de HORIA DAMIAN, pe terasa Muzeului de Artă Modernă din Paris.
18. JUAN GENOVÈS: *Aproximation*, 1966

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

constituie pentru gînditor probleme privilegiate. Într-adevăr, ele răspund cel mai bine preocupării şi formulării conceptuale. În această perspectivă, este de înţeles că specifitatea spaţială (care este un aspect particular) să nu joace, ca şi specifitatea temporală decît un rol limitat. Pentru filozof, este mai puţin important să deosebeşti varietatea exprimărilor artistice în cadrul diferitelor culturi, să stabileşti diversitatea mileniilor şi veacurilor, decît să desprinzi *esenţa* asupra căreia conceptele au o priză durabilă, în vederea elaborării, la limită, a unui sistem netemporal.

Privind de aproape lucrurile, constatăm că atitudinea, comportarea, şi procedările filozofice, în ciuda unor divergenţe uneori totuşi notorii şi chiar în ciuda unor orientări atît de extreme ca obiectivismul de inspiraţie platonică şi subiectivismul de inspiraţie kantiană, rămîn tributare *discursului despre artă*. Analogia este deci, în cele din urmă, mai puţin surprinzătoare decît poate părea la prima vedere, fiindcă toate poziţiile sînt construite în linii mari pe acelaşi teren şi cu aceleaşi mijloace. Aspectul principal al revoluţiei actuale este faptul că pentru prima dată aceste condiţii *constitutive* sînt zdruncinate. Pentru prima dată, problemele, procedările, nu se mai formulează exclusiv sau, mai ales, în interiorul cîmpului filozofic. Informaţia multiformă schimbă regulile jocului cunoaşterii.

Arta şi atitudinea istorică

Fără să ne întoarcem prea mult în timp, este util să amintim că lui Vasari îi datorăm o primă schiţare. În lucrarea sa *Vieţile celor mai excelenţi pictori, sculptori şi arhitecţi*, publicată înainte de 1550, se găsesc deja notate: 1. determinarea unui *obiect*: operele de artă, considerate ca atare de către contemporani; 2. *clasificarea explicită a artelor*: pictură, sculptură, arhitectură; 3. stabilirea *unei succesiuni organizate şi articulate* : e vorba de artiştii care s-au succedat pe întindere de aproape trei secole; 4. *clasificarea operelor* fiecărui artist: proiect cronologic; 5. determinarea unui *sistem explicativ*, elaborat folosind biografia, afirmaţii atribuite artiştilor şi judecăţi de valoare formulate asupra acestora fie de contemporanii lor fie de oameni din epoci diferite; 6. determinarea unui *sistem* axiologic care îmbină cunoaşterea antichităţii cu *maniera modernă*: Michelangelo îi apare lui Vasari drept punctul de perfecţiune spre care tinde puterea superaomenească a artei; 7. determinarea unei *evoluţii*: Michelangelo fiind considerat drept *apex*, tot ce-l precede este socotit ca *etape* ale progresului şi tot ce i-a urmat drept etape ale declinului.

Celebra lucrare a lui Winckelmann, *Istoria artei la cei vechi* (1764) extinde, două veacuri după Vasari, cunoaşterea artei la bazinul mediteranian. De aci înainte, interesul nu se mai îndreaptă spre pictură ci spre sculptură şi, cu osebire, spre sculptura greacă şi romană. Autorul îşi precizează concepţia sa în aceşti termeni:

„Artele care au o legătură cu desenul au început, ca toate celelalte invenţii umane, cu purul necesar. Mai apoi au aspirat la frumos. După care au trecut la excesiv şi la exagerare. Iată, trei perioade principale". . .

Un secol mai tîrziu, Morelli în Italia, Rumhor în Germania, şi Taine în Franţa, se străduiesc, cu orientări diferite, să precizeze problemele: atribuiri, critici ale isvoarelor, metode comparative, influenţe, elaborare a cadrelor, atît spaţiale cît şi temporale, scopul fiind de a constitui o istorie a artei după modelul celorlalte discipline. Această intenţie rezultă şi mai limpede din cele două lucrări ale lui Jacob Burckhardt: celebra sa *Civilizaţie a Renaşterii în Italia* (1860) — care situează faptele artistice în interiorul istoriei civilizaţiei — şi *Cicero* (1885).

Cu veacul XIX se deschide o perioadă care pune accentul pe problemele formale mai ales prin lucrările lui Wölflin şi ale lui Focillon. Nu socotim că ar fi cazul să aruncăm o privire şi asupra secolului nostru nici să semnalăm contrastul între concepţia

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

rasistă a unui Strogowsky și aportul atît de fecund al unui Riegl care, în *Kunstwollen* (voință de artă) opunîndu-se *puterii de artă* și capacității de imitare, a liberat judecata de valoare de prejudecățile academice (criteriile perfecțiunii moștenite de la formalismul greco-roman) și a deschis porțile cunoașterii artelor așa zise *barbare*, precum și a celor socotite *minore*. La fel nu poate fi vorba nici să urmărim pe Croce și nici pe cei care se opun intuiționismului său sau se reîntoc la el.

Ce constituie atunci adevărata temelie a artei? În linii mari și, în ciuda deosebirilor foarte numeroase constatate între ele, pe un anumit număr de presupuneri și de *postulate*: în primul rînd, că există *un obiect, artă*, distinct de *ne-artă*; apoi că acest *obiect* este susceptibil de o definiție sau de mai multe (de unde ideea sau mai curînd sentimentul, chiar la cei care refuză orice idealism, al unei esențe și al unor criterii); însfîrșit, existența operelor al căror ansamblu constitue un *corpus*. Fie însă că te bazezi pe acest *corpus*, pe o idee sau pe o concepție sau pe toate trei dintr-o odată, rămîne în picioare faptul că alegerea *operelor de artă* este cea considerată obișnuit ca atare. Alegere care, așa cum am văzut, în general nu este a istoricului dar pe care el o înregistrează și o consfințește, pornind mai puțin de la fapte cît de la *valori stabilite*.

Acest lucru a fost deosebit de bine pus în lumină de Francastel ale cărui lucrări deschid o perspectivă fecundă din punct de vedere sociologic. Alte cercetări, de tip psihanalitic, lingvistic, structuralist — asupra cărora vom reveni — atestă o repunere în discuție pe care André Chastel o rezumă astfel:

„Toate aceste dezvoltări, au avut drept rezultat să ducă istoria artei în situația de a nu se mai înfățișa astăzi ca o disciplină unitară ci ca un complex de discipline puternic definite". [A trebuit să treacă un deceniu sau două pentru ca în istoria artei să mijească o schimbare radicală. Care, de alsfel, este în curs de desvoltare. Putem într-adevăr să ne întrebăm dacă, continuînd să se prevaleze de un *corpus* și desfășurîndu-se în gîndire verbalistă, o disciplină va mai putea răspunde multă vreme condițiilor în care arta se constituie și se comunică în zilele noastre. Mai mult chiar decît metodele și definițiile, obiectul el însuși este pe cale de a se schimba.

De la obiect a informație

Orice știință, inclusiv istoria artei, implică un *obiect* — despre ce anume se vorbește — și deasemenea un *punct de vedere* determinat — de la care pornind, pertinența poate face o deosebire între informația generală și ceea ce trebuie reținut. Contrar a ceea ce se presupune uneori, *obiectul* nu-ți sare din prima clipă în ochi. El rezultă dintr-o elaborare complexă care ea însăși răspunde unei motivări nu mai puțin complexe. Oamenii folosesc, vorbirea, fără îndoială, de la originea lor. Totuși, numai de foarte curînd au început să-și pună întrebări despre limbajul lor și, numai de curînd, au făcut din aceste întrebări o știință. Fie că e vorba de lingvistică, de biologie sau de chimie, nu *obiectul* se prezintă în mod spontan minții, ci ceea ce mintea urmărește în funcție de un obiectiv determinat. După cum mă plimb sau vînez, tufișurile îmi apar, în primul caz, ca argumente ale naturii, proprii să-mi alimenteze visarea, și, în al doilea, ca niște adăposturi sau ascunzători de unde poate țîșni pe neașteptate iepurele sau prepelița. Ceea ce în mod obișnuit se numește *tufiș*, se transformă efectiv după atitudinea mea: ieșit la plimbare, admir frunzișul sau caut umbra sub care pot să mă așez; vînător, pîndesc cu privirea fixă vînatul probabil care poate să svîcnească. În sens larg, orice activitate este o acțiune strategică avînd ca efect o dublă sistematizare reciprocă. Pe deoparte, eu mă ajustez lucrurilor și obiectelor în funcție de acțiunea întreprinsă; pe de alta, lucrurile și obiectele se ajustează la obiectivul acțiunii mele. Este ceea ce Uexköll observă la căpușe, animal prin excelență rudi-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

mentar, a cărui acțiune constă pur și simplu în a se lăsa să cadă pe prada sa de îndată ce acidul butiric pe care-l răspîndesc mamiferele îi semnalează apropierea hranei sale. Obiectul nu participă la acțiune decît prin faptul că trebuie să posede caracterele necesare care pot servi, pe deoparte, ca purtători de elemente perceptibile, care trebuie să fie în conexiune structurală unele cu celelalte, notează savantul naturalist care precizează: „Orice subiect își țese relațiile ca niște fire de păianjen care să-i poarte existența". Așa face căpușa, așa face vînătorul care apasă pe trăgaci de îndată ce țîșnește iepurele pîndit, așa face și lingvistul care așteaptă semnalul lingvistic declanșat de principiul pertinenetei pentru a-și prinde cu un ac prada. Să nu se creadă că din maliție continui să citez pe Uexhöll. Dar e greu să reziști unei descrieri din toate privințele exemplară: „Căpușa stă suspendată, fără nici o mișcare, de vîrful unei crenguțe, într-un luminiș. Poziția ei îi oferă posibilitatea să se lase să cadă pe un mamifer care s-ar întîmpla să treacă. De la tot ce o înconjoară, nici o excitație nu îi parvine. Dar iată că un mamifer se apropie. Sîngele lui e necesar procreării descendenților ei. În această clipă, se petrece ceva uluitor: dintre toate efectele răspîndite de corpul mamiferului, numai trei și numai într-o anumită ordine, îi parvin și devin excitații. În lumea gigantică de care este înconjurată infima căpușă, trei stimulanți strălucesc ca trei semnale luminoase în beznă și îi servesc de plăci indicatoare care o vor conduce fără greș la țintă. Pentru aceasta, căpușa este prevăzută, în afara corpului, cu receptoarele și ejectoarele lui, cu trei semnale perceptive pe care le poate transforma în caractere perceptive. Și desfășurarea actelor căpușei este atît de puternic prescrisă de aceste caractere perceptive, încît ea nu poate produce decît caractere active, bine determinate. Bogăția lumii care înconjură căpușa dispare și se reduce la o biată formă care consistă esențial în trei caractere perceptive și trei caractere active: mediul ei. Dar sărăcia mediului condiționează siguranța acțiunii și siguranța este mai importantă ca bogăția".

Să lăsăm la o parte deosebirile pe care am fi ispitiți să le multiplicăm urcîndu-ne de la căpușă la om, ca să conchidem sumar: obiectul nu este un dat; *el există întotdeauna pentru noi în interiorul unui raport care îl face purtător de semnificații*, ansamblu de semnale pe care îl folosim în funcție de acțiunea pe care ne-am propus-o. Cu cît raportul este mai simplu cu atît purtătorul de semnificație este el însuși simplu.

Pentru căpușă, două posibilități: 0 = lipsă de miros de acid butiric, lipsă de mamifer, lipsă de hrană; 1 = prezență de acid butiric, sînge cald, hrană și viață. Codul binar funcționează în stare pură! Pe măsură ce crește complexitatea, complexitatea mediului, a subiectului și a obiectului, crește simultan. Pentru vînător, posibilitățile de a găsi un iepure sau o becațină în ținta puștii sale, sînt mult mai mari în Sologne decît în Laponia; însă în ambele cazuri, este aproape exclus să împuște un bivol sau un leu și total exclus să doboare un mamut. Cu cît sînt mai mari posibilitățile ca un ansamblu de semnale să se reproducă, cu atît mai mare este posibilitatea, pentru subiect, ca acest ansamblu de semnale să se transforme în obiect; cu cît o situație este repetitivă, cu atît semnificația se obiectivează. De altfel, datorită acestei condiții, făpturile de o aceeași specie crează un mediu comun în care pot să comunice. Orice percepție ne trimite la speța din care facem parte. Omul căruia i s-ar zbîrli pielea la trecerea unui pește, a unui nor sau a unei corăbii, n-ar fi om; ar fi un arici de mare. Ce este adevărat despre percepție, este adevărat și despre semnificație, care, de altfel, este o prelungire a percepției. De aceea este ușor de înțeles că semnalele simbolice ale limbajului nostru se identifică cu obiectele pe care le desemnează... Concrete sau abstracte, *obiectele* sînt *ansamblul de semnale* pe care le comandă strategia acțiunii întreprinse și care le dă formă și semnificație. Ansamblurile de ansambluri de semnale constituie cunoașterea noastră. Aceasta nu este însă un produs natural; ea provine de la o informație stabilizată într-un loc anume și pentru un grup comun.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Astfel obiectul care, într-o cultură dată, se înțelege de la sine, devine într-o altă societate un sistem de semnale pe care trebuie să înveți să-l descifrezi. Este situația de care se lovește orice etnolog, orice arheolog și, astăzi, cei mai mulți turiști: semnificația străină este pentru fiecare dintre ei o enigmă. *Orice obiect socio-cultural există, deci, nu atît în virtutea unui statut mitologic sau numai existențial, ci prin situația sa, în interiorul unui sistem de referințe, el însuşi produs de sistemul de comunicare al acestui grup.*

Atîta vreme cît *opera de artă* s-a bucurat, prin forța lucrurilor, sau mai curînd prin acord tacit (cîteodată explicit), de un statut privilegiat, care amestecă, nu fără ambiguitate, mitologia și axiologia, se poate spune că ea a constituit un *obiect*. Dar nu mai este sigur că aceste condiții, datorite și împrejurărilor istorice și împrejurărilor tehnice, să se mențină. Orice disciplină fie că se vrea sau își spune științifică, fie că este socotită ca atare, este pusă din nou în discuție. Cum s-a constituit *arta* ca să devină *obiect* de cunoaștere? Pe ce căi? Prin ce mijloace? Cum s-au constituit *noțiunile* pe care ne sprijinim? Care este validitatea lor? Cine le stabilește? În numele a ce? Dacă ne gîndim bine, sfîrșim prin a constata că ucenicia cunoștințelor importă mai puțin ca ucenicia sistemului de comunicare prin care cunoștințele se elaborează și se transmit. Si în zilele noastre, *obiectul* este amenințat să explodeze de către o informație neîntreruptă și multiformă. Mesajele verbale, neverbale, audio-vizuale audio-tactile, se propagă la distanțe scurte și lungi. Împrăștierea, dispersarea sînt o regulă. Să nu disprețuim prea repede pletora. Deosebirile pe care ne obișnuisem să le facem reflectau o stare a culturii în care prevalau rețele puternic articulate. Intoarcerea la trecut este interzisă. Nimic mai ispititor decît orbirea care lovește pe intelectual, și din care acesta face *demnitatea* sa. De aceea, îi și este atît de greu să se vindece. Dar problema nu este să schimbi punctul de vedere. Problema este să *schimbi vederea*, ceea ce este cel mai anevoie, *să-ți schimbi atitudinea*: în speță, să accepți ca problema să nu se mai pună cu datele obișnuite. Este la fel de zadarnic să opui un program universitar sumarelor revistelor *Match*, *Epoca* sau *Times Magazine*, sau să te alarmezi de adaptările pe care cinematograful sau televiziunea le fac după piese de teatru sau după roman. Fenomenele emergente au șansa de a fi percepute numai într-o perspectivă lărgită.

Definiție nouă a culturii sau cultură nouă?

Așa cum Ralph Linton a demonstrat-o, orice fenomen dobîndește o dimensiune culturală de îndată ce, printr-o schimbare de atitudine, nu-l mai consideri într-o perspectivă utilitară ci ca o expresie a unei anumite forme a vieții sociale. Din clipa în care noțiunile încetează de a mai fi reținute de cadrele de referință, ele însele definite de ontologia în curs (în fapt, ideologia proprie grupului, clasei sau clanului în stare de a o impune), asistăm la o slăbire a legăturilor. Noțiunile cele mai ferme se desfac. Piesele sistemului capătă joc. Cultura încetează de a mai fi acea dozare de instrucțiune, de educație, de bune maniere, după care recunoșteai pe umanistul de odinioară, care se socotea încă reprezentant al idealului acelui *honnête homme* a cărui minte *cultivată*, după spusa lui Littré, era aceea *a unui om instruit și împodobit cu cunoștințe plăcute*. În zilele noastre, cultura se dobîndește în egală măsură la cinematograf și la universitate, la televizor și la școală. Librăriile și bibliotecile sînt concurate acum de chioșcurile de ziare, iar cărțile de afișe, de prospecte, de manifeste. Aparatul fotografic, radioul, diapozitivele, cărțile poștale, ziarele, revistele ilustrate, discurile, dictafoanele, mașinile de scris nu țin numai de domeniul tehnicii și al economiei. *Prin activitățile pe care le condiționează, fiecare din aceste elemente au devenit factori de cultură, fiindcă fiecare contribuie, în felul său, la elaborarea comunicării.*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Întocmai, de altfel, ca şi magazinele specializate de lux, magazinele universale hotelurile, garajele, drumurile, autostrăzile, staţiile de benzină şi de depanare, aeroporturile, restaurantele care sînt locuri de întîlnire şi de schimburi. Fără să uităm îmbrăcămintea, mobilierul, locuinţa, aparatele, produsele industriale care toate modelează comportamentul, felul nostru de a simţi şi de a acţiona. Să nu omitem nici războaiele, violenţele, tortura, suferinţele, nenorocirile, catastrofele ale căror imagini, greu de suportat, bîntuie mai mult ecranele decît conştiinţa noastră. *Planetară, cultura este tot ce, într-o măsură sau alta, ne priveşte şi de care ne simţim şi noi priviţi*

O opoziţie depăşită: spre o cultură a mediului înconjurător

Culturii de clasă i se opune astăzi cultura de masă. Aşa se spune cel puţin. Să luăm seama însă la terminologie. Care nu este niciodată inofensivă. Pornind de la cultura de clasă (care singură judecă, vorbeşte, scrie) se stabileşte cultura de masă. Opoziţia duce la o dicotomie. Deoparte, cultura de clasă sau a elitei, care este *cultura* şi în care se rezumă valorile tradiţionale ale adevărului, frumosului şi binelui; de partea cealaltă, *cultura de masă* care este expres specificată şi ale cărei ghilimele îi atestă şi aproximativul şi caracterul popular, frust, inferior. *Oricare ar fi el, un fenomen nou este întotdeauna văzut, judecat şi pus în perspectivă de către sistemul stabilit, cu vocabularul şi în formele de comunicare care îi sînt proprii.* Dicotomia duce la denaturare: cultura de masă se defineşte ca o realitate degradantă în felul în care, la Platon, aparenţele îşi apără viaţa lor fără vlagă de ideile pe care cerul le păstrează inalterabile.

Atîta vreme cît cultura de masă (să folosim încă acest termen, în chip provizoriu) se menţine în stare de emergenţă, ea tinde să ia drept model cultura de clasă. Dar, în zilele noastre, ea se desvoltă cu atîta rigoare, încît devine din ce în ce mai mult locul comunicării nu numai al marelui public ci al tuturora, inclusiv al oamenilor zişi *cultivaţi*. Fie că vrem, fie că nu o vrem, astăzi sîntem din ce în ce mai mult, chemaţi să împărţim aceeaşi situaţie.

Ceea ce nu înseamnă că cultura de masă biruie şi alungă cultura de clasă (sau *cultura cultivată*, cum o numeşte Edgar Morin. Trebuie să ne ferim de opoziţiile lingvistice şi mai mult decît de compartimentele care sînt consecinţa lor. Impunînd ierarhia superiorităţii şi a inferiorităţii, a elitei şi a masei, *cultura de clasă impune valori şi termeni a căror opoziţie aparţine fundamentului sistemului însuşi*. Dar situaţia care se desenează astăzi repune în cauză sistemul în care ne obişnuisem să formulăm şi să rezolvăm problemele. Mijloacele de masă care intervin pretutindeni şi necontenit în viaţa noastră cotidiană, sînt pe cale de a *învălui* culturile tradiţionale. Nu mai este cu putinţă nici să le respingi, nici să le neglijezi; este primejdios să stai la o parte şi să te prefaci, aşa cum fac încă multe minţi distinse, că le socoteşti lipsite de importanţă. A propune unei instanţe universitare studierea mijloacelor folosite de *mass media* sau rolul lor, mai pare şi astăzi, dacă nu o enormitate, în orice caz un lucru de minimă importanţă. şi totuşi, în aria în care se manifestă, *mass media* se formulează în sensul cel mai riguros, *punerea în comun*. Fără riscul de a fi desminţit, putem afirma că ne aflăm în prezenţa unei *culturi a mediului înconjutător*, căreia nu mai este cu putinţă să-i aplicăm vechile noastre criterii.

Arta mai este încă artă?

Într-o societate caracterizată prin stabilitatea condiţiilor şi instituţiilor sau, mai exact (fiindcă istoria este pretutindeni plină de vicisitudini), într-o societate caracterizată de *un sistem de comunicare relativ stabil*, aşa cum a fost cazul în cultura noastră

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

occidentală pînă la o epocă foarte recentă, categoria conceptuală de *artă* servește de cadru de referință emițătorilor și receptorilor potrivit modelelor, normelor și criteriilor de transmisie în vigoare. Sistem de valori și sistem de comunicare se acordă pentru a face să se respecte o clasificare ierarhică pe care o găsim și în organizația socială și în deosebirea dintre genuri. Dar cînd sistemul de comunicare se folosește, cum este cazul în zilele noastre, de mijloace din ce în ce mai numeroase și felurite care multiplică schimburile și le extind în toate sensurile, principii, norme, criterii, cadre de referință își pierd deosebirile lor specifice pentru a se contopi în cîmpul de informație generalizat. Aceasta este revoluția copernicană care se petrece sub ochii noștri și de care — trebuie oare s-o spunem și s-o o repetăm mereu? — nu ne dăm seama decît prin străfulgerări.

Chiar dacă termenul *artă* continuă să aibă o definiție în dicționare, la școală sau la universitate, *arta* respinge definițiile. Ferindu-se de încadrarea filozofică și istorică, arta caută din ce în ce mai mult să se lege de o experiență socială totală care are însușirea de a scăpa clasificării — în dublul sens de *clasare* și de *dispunere în clase*. Tendințele sînt de pe acum destul de sensibile pentru ca liniile de forță să se învedereze. În loc ca artistul să se conformeze statutului predecesorilor săi, îl vedem pretutindeni repunînd în discuție acest statut. Așa cum este repusă în discuție însăși deosebirea dintre arte. În ciuda greutăților terminologice. *Poor art*, artă cinetică artă psihopatologică, artă conceptuală, artă a mediului înconjurător, artă ecologică Pînă și tapiseria, artă prin excelentă decorativă — căreia Lurçat îi descoperise vocația murală și monumentală — și-a spart în țăndări cadrul obișnuit, în ultimii ani. „Tapiseria mai este încă tapiserie?" se întreabă pictori, cartonieri, țesători, critici filozofi, istorici a căror nedumerire nu se deosebește prea mult de aceea a publicului. Atitudinea întrebătoare este dublu semnificativă. Pe deoparte, ea atestă schimbarea radicală pe cale de a se produce; pe de alta, ea dovedește (termenul de *tapiserie* putînd fi înlocuit cu oricare altul) că este vorba de întreaga cunoaștere. *Mai* este *ea ceea ce știam că este?* Iată marea întrebare. Dar să ne reîntoarcem la exemplul nostru. Faptul de a ne întreba *dacă tapiseria mai este încă tapiserie* implică:

1. Convingerea că există o artă numită tapiserie și care se deosebește de celelalte arte (sculptură, pictură, ceramică, broderie etc.)

2. Evidența că arta se definește printr-o esență particulară sau un ansamblu de caracteristici, care ține de o definiție aflată în dicționare și garantată de ele: *Lucrare de artă în țesătură, efectuată la război, în care desenul rezultă din însăși încrucișarea firelor și care este destinată a servi de panouri verticale* spune dicționarul Robert; *lucrare mare, făcută la război, cu lînă, mătase și aur și destinată a acoperi sau a împodobi pereții*, spune dicționarul Larousse al secolului XX.

3. Precizarea că tapiseria comportă o *dublă extindere*: în timp (toate creațiile în acest domeniu care se desfășoară de la origini pînă astăzi) și în spațiu (toate operele care corespund calităților specifice enunțate de definiție).

4. Faptul că tapiseria se deosebește după *grade de valoare* care merg de la lucrarea mediocră la capodoperă.

Astfel, tapiseria se definește în funcție de anumite variabile — variabile istorice, variabile calitative specifice, variabile gradat valorice — constituind un ansamblu care își află și el loc într-unul mai vast, al artelor zise decorative; ansamblu, la rîndul lui, inclus în ansamblul artelor plastice etc.

Este ușor de înțeles de ce o întrebare aparent atît de inofensivă și de un interes, la urma urmei, foarte limitat *(tapiseria mai este încă tapiserie ?)* poate avea o asemenea greutate. Nu numai arta tapiseriei este pusă în cauză — ceea ce nu ar fi mare lucru — ci întreg sistemul pe care ne sprijinim. Și, mai mult chiar decît sistemul, *atitudinea* prin care aderăm la acest sistem. *Obiectul nou* nu se mai integrează. El deschide capa-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

citatea noastră de asimilare. Intonația care însoțește întrebarea reflectă, dincolo de suprindere, de indignare chiar, o profundă răscolire. Într-adevăr, cunoașterea nu este numai o chestiune de noțiuni: ea este articulată ființei noastre, face parte din afectivitatea noastră. Orice atingere gravă a ei, ne tulbură pînă în străfunduri. Gîndul că nu ne mai putem *conforma* ne amenință să ne pierdem siguranța, poate chiar identitatea. Amenințarea declanșează sisteme de alarmă, sisteme ofensive sau defensive, care se traduc pe planul individual prin incredulitate, iritație, sarcasm, și pe planul social, prin intervenția legii, prin cenzură, chiar prin represiune polițienească. Sub orice aspect, cunoașterea nu e niciodată pur teoretică. Conflictele de idei nu se mărginesc niciodată la domeniul ideilor. Ele se înscriu întotdeauna și în practica socială *).

Tapiseria mai este tapiserie? Sculptura mai este sculptură? Și amîndouă mai sînt artă? Mai sînt manifestări de cultură? Stăruința întrebării, prin însăși repetarea ei (și care privește toate domeniile) atestă ferm că ne aflăm din plin într-un proces nou. Realitatea tradițională, manifestată mai ales prin combinarea ontologiei și axiologiei, și transmisă de cultura de clasă prin mijlocirea privilegiată a cuvîntului scris și rostit, potrivit disciplinelor și distincțiilor stabilite de ideologiile consacrate, dă înapoi în fața unei realități în formare ale cărei activități și mijlcace, pe planul tehnic, social, economic și politic, par să se dezvolte mai repede decît activitățile și mijloacele prin care se obișnuise să fie simbolizate pînă acum. Învățămîntul căruia îi era încredințată sarcina de a transmite comportamentele sociale este asaltat și depășit din toate părțile.

Va trebui oare să dăm pradă demonilor comunicării de massă rațiunea noastră care a pus pînă acum ordine în lume? Neliniștea este de înțeles. Problema este însă greșit pusă. Alternativa aparține, prin ea însăși, unui mod de a gîndi perimat.

În muzeu tablourile continuă să fie expuse în ordine cronologică, fiecare din ele prevăzut cu o tăbliță care-i indică identitatea: numele artistului, data nașterii și morții lui, titlul operei, data execuției etc. Dar, de pe acum, ansamblul constituit de tablouri sub numele de *pictură* cedează locul unor noi ansambluri în care se dizolvă noțiunea obiectivă de bele-arte. Noi structuri se elaborează, de *arte vizuale*, de pildă, în care, încep să se învecineze obiecte, pînă de curînd, însă eteroclite: picturi de maeștri fotografii, filme, diapozitive, bande desenate, afișe, publicitate, parade ale modei etc. Asemenea etnologiei, comunicarea de massă pune accentul pe tot ce atestă *prezența enunțiativă a oamenilor*. Cultura nu mai este numai ceea ce posezi sau ceea ce face obiect de relații. Ea devine plurală, ne invită la o „lectură plurală". Într-o situație în mișcare, mișcare chemată irezistibil să se accelereze din ce în ce mai mult, cunoașterea nu mai poate aștepta. Ea trebuie să țină pasul cu acțiunea. Vocabularul, sintaxa, limba, totul este îndemnat la o întreagă reorganizare, *Definiția* nu mai poate pretinde a stabili realul delimitînd. Ea va trebui să se mărginească la rolul de indicator. Esența va renunța la pretenția sa ontologică, pentru a se transforma în *locuri de întîlnire*, așa cum ni le propun de pe acum colocvii, mese rotunde, congrese. Destinația rămîne necunoscută. Dar, în stadiul în care ne aflăm, mai important este, poate, decît să cunoaștem această destinație, să ne străduim a ne asigura mijlocul de a înainta în contact unii cu alții, *voința de comunicare fiind astăzi singurul mijloc de a avea un viitor.*

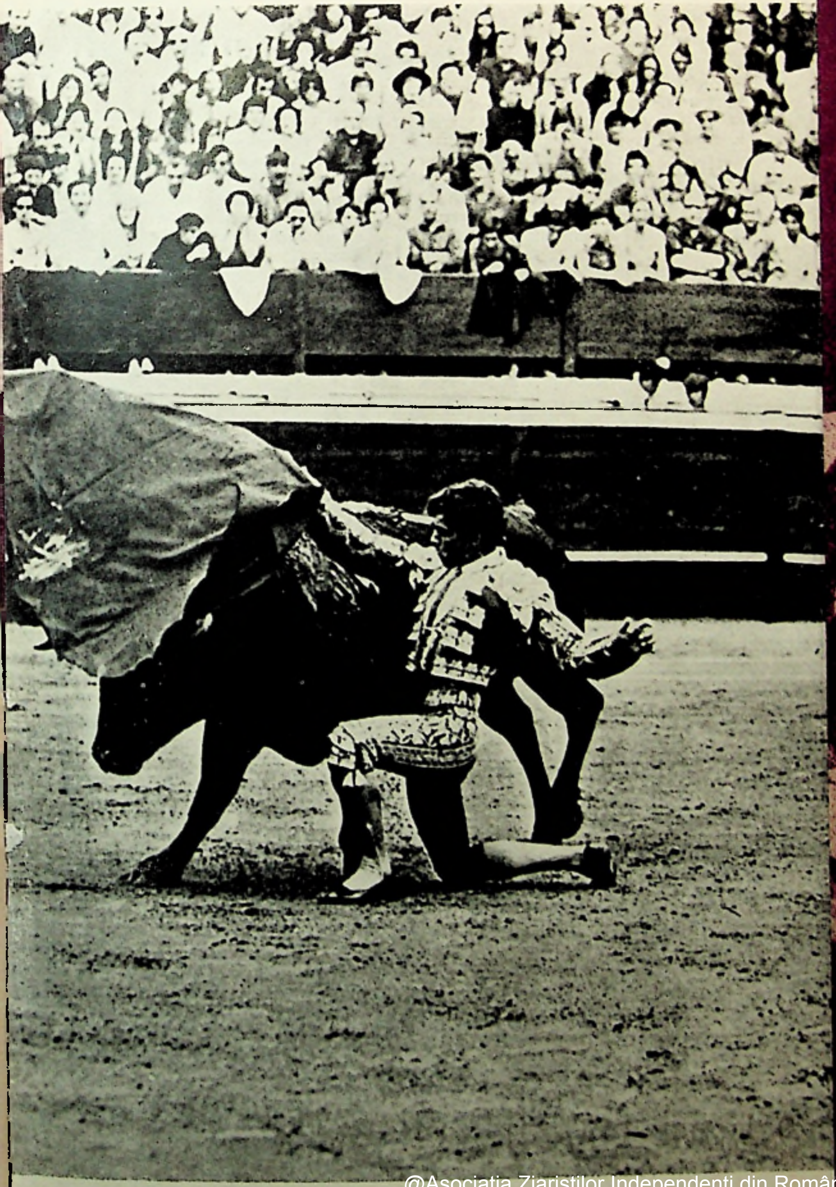
În românește de I. IGIROȘIANU

---

1 „Chiar și în interiorul limitelor indicate, nu este ușor să formulezi cu precizie scopurile și metodele antropologiei sociale din cauză că antropologii ei înșiși profesează opinii deosebite. Astfel, se întîmplă uneori ca să fie unanim de acord asupra unui anumit număr de puncte, dar asupra altora părerile lor să fie divergente, cum este adesea cazul cînd e vorba de un subiect relativ nou și limitat; conflictele de opinie devin atunci conflicte de personalitate, deoarece savanții au o puternică înclinare să se identifice cu ideile lor.

E. E. Evans-Pritchard: *Anthropologia sociale*, Paris, Payot, 1939, coll. Petite Bibliothèque Payot, nr. 132, p. 8.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

19. PICASSO: *Corrida*, 1937

20. *Viitorul nostru: marrea neagră?*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

MICHAEL HAMBURGER

Născut în 1924 la Berlin, Michael Hamburger este unul dintre cei mai importanți poeți englezi din generația de mijloc. Refugiindu-se în Anglia la vîrsta de 9 ani, el a studiat la Oxford, a fost profesor de literatură germană la cîteva universități din Londra, iar în 1966-67 a ținut prelegeri la Mount Holyoke College, Massachusetts.

Activitatea sa literară se împarte între poezie, critică și traduceri de poezie și teatru. După debutul din 1943, cărțile sale de poezie se succed cu oarecare regularitate: *Flowering Cactus* (*Cactus în floare*) 1950, *Poems* 1950-1951, *The Dual Site* (*Sit dual*) 1958, *Weather and Season* (*Timp și anotimpuri*) 1963, *In Flashlight* (*În fascicolul luminii*) 1964, *Feeding the Chickadees* (*Hrănind cicadele*) 1966, și *Travelling* 1969. Bun cunoscător al mai multor limbi, traducerile sale de poezie — din Hölderlin, Hofmannsthal, Rilke, Trakl, Brecht, Peter Huchel, G. Grass, Celan Paul, din lirica Republicii Democrate Germane și din Baudelaire — au fost încununate cu mai multe premii. Eseist de mare finețe și de vastă cultură, aplicîndu-se îndeosebi asupra fenomenului poetic, el a publicat cîteva opere de critică literară: *Reason and Energy* (*Rațiune și energie*) 1957, *From Prophecy to Exorcism* (*De la profeție la exorcism*) 1966, *The Truth of Poetry* (*Adevărul poeziei* 1969 — retipărită în populara și prestigioasa colecție Pelican Books — *Hofmannsthal : Three Essays* 1972 și *Art as Second Nature* (*Arta ca a doua Natură*) 1975.

Opera de maturitate a gîndirii sale asupra lirismului este *Adevărul poeziei*, carte care — departe de a năzui să fie o istorie a poeziei moderne — ar vrea să răspundă, după cum precizează autorul în prefață, la următoarele întrebări: În ce anume constă modernitatea poeziei moderne? Ce anume o face mai dificilă decît oricare altă poezie, dacă într-adevăr este mai dificilă decît poezia lui Pindar, să zicem, Dante, Shakespeare, Donne, Góngora sau Blake? Poate pentru că această poezie lirică de după Baudelaire a năzuit să fie diferită ca *specie* față de tot ce o precede? Investigația întreprinsă pentru a da răspuns acestor chestiuni se desfășoară, bogată ca referințe și lipsită de orice pedantism academic, în aria poeziei engleze, americane, franceze, germane, italiene și spaniole.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ȘTEFAN AUG. DOINAȘ

O triplă lectură a poemului „TRAVELLING"

„Conștiința istorică este inevitabilă în epoca politicilor absolute", spune Michae Hamburger în cartea sa *Adevărul poeziei*. Este o afirmație pe care, de altfel, poezia sa o ilustrează din plin: un lirism angajat, sensibil la evenimentul politic, protestînd indirect împotriva a ceea ce i se pare o adevărată „demonie" a istoriei. Dacă la această atenție față de solicitările exterioare adăugăm alimentul furnizat de cultură — o seamă din poeziile sale sunt comentarii la poeți, iar altele veritabile „arte poetice" — vom avea imaginea unei activități lirice prea puțin inspirate de „istoria" personală a autorului. Față de această imagine, *Travelling*, poem în 6 părți, face figură aparte, deoarece configurează liric o experiență intimă, aproape detașată de continua presiune pe care au exercitat-o asupra conștiinței autorului evenimentele contemporane. Și totuși, ar fi greșit să considerăm *Travelling* un simplu poem de iubire, sau o mică „odisee" a memoriei. În pofida limbajului său direct, care — la o primă citire — pare lipsit de orice ambiguitate, acest poem se dovedește a fi mult mai insidios, mult mai complex, mult mai sugestiv decît pare. Diversele straturi ale scriiturii ar putea să explice, poate, succesul acestui poem, faptul că a fost receptat ca o creație surprinzătoare, și că s-a bucurat de multiple comentarii.

O triplă lectură mi s-a părut posibilă pentru poemul *Travelling*, iar această posibilitate degajează trei izotopii semiologice diferite, adică trei sensuri diverse, chiar dacă nu contradictorii, ale acestui poem considerat ca un enunț unitar. Există, mai întîi, posibilitatea de a citi poemul lui Michael Hamburger ca un *topos* literar tradițional — al peregrinării. Exemple celebre ale literaturii clasice, antice și moderne, de la călătoriile întîlnite în basmele populare, pînă la opere ca *Odiseia*, *Eneida*, *Divina Commedia*, *La Quête du Graal*, *Don Quijote* sau *Orlando Furioso*, și chiar pînă la unele poeme baudelairiene, precedează tentativa poetului englez. Pe această linie, *Travelling* conține narațiunea sacadată, discontinuă, a unei peregrinări inițiatice, a poetului pornit în căutarea, reală sau imaginară, a unor locuri care marchează, în memoria sa, dragostea sau atașamentul filial. Inițierea este, însă, aici, răsturnată: motivul care revine obsedant în poemul lui Hamburger e acela al „dezvățului", al „deposesiunii". Poemul devine astfel un fel de exorcism al desprinderii de lucruri (peisaje, obiecte) și de situații trăite (scene de iubire, dialogul imaginar cu tatăl său), un fel de ritual verbal în stare să garanteze continuu mobilitatea materială și psihică a poetului, să întrețină necontenit o pasiune a *rătăcirii*. Eratismul manifestat aici îmbină, etimolo-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

gic, sensurile a două verbe latine — *iterare* şi *errare* — care, amîndouă, implică aventura călătoriei: traiect care îşi propune o ţintă şi, în acelaş timp, o neagă. „Eroii" acestei aventuri, cei doi îndrăgostiţi — indicaţi în text prin „eu" şi „tu" — sunt, pe de o parte, solidari şi aproape înrădăcinaţi în peisaj, fiecare posedînd un fel de „cîmp heraldic" al persoanei sale (bărbatul este aderent la „pinii firavi", femeia la „sîngerul învestmîntat în floare albă"); pe de altă parte, liberi de orice loc, şi chiar timp, expuşi cutreierului fără sfîrşit ca unui destin inexorabil. „Dezvăţul" subiectului liric pare dictat de suferinţa unei despărţiri amoroase, şi se petrece ca un fel de purificare de tot şi de toate: revirginizare şi asceză cumplită, experienţă îndurerată a unei absenţe. Tema absenţei subliniază tot timpul pelerinajul acesta fără ţintă şi fără speranţă; evocarea tatălui, a iubitei, a locurilor se însoţeşte mereu de irealitatea lor, de existenţa lor ca simple nume, ca simple cuvinte, „arme ale minţii", care nu-i oferă decît o iluzorie posesiune a locului şi timpului, care-l înşeală cu mirajul unui „habitat statornic". Nu numai metamorfoza firească a naturii tinde spre neant (ciclurile vegetale), ci însăşi contribuţia istoriei merge în acelaşi sens: casa părintească e distrusă de bombardament, figura iubitei e asimilată trunchiurilor de copaci din care se vor face corăbii destinate naufragiului (V, 1). Deşi întreprinsă pe uscat, călătoria pare ea însăşi o plutire în derivă pe apă, iar subiectul liric o epavă eşuînd pe ţărmurii propriei sale memorii, „la capul groaznicei speranţe".

A doua izotopie care poate fi pusă în lumină în *Travelling* este aceea a „destinului poetului". De data aceasta, antecedentele literare se înscriu în sfera romantismului: *The Rime of Ancient Mariner* de Coleridge, *Le Bateau ivre* de Rimbaud şi, mai ales, *Der blinde Sänger* de Hölderlin. Posibilitatea unei asemenea lecturi este îndreptăţită de multiplele referiri la *nume, cuvinte, poeme*, care apar în text. Eraticul delinează, astfel, un *fatum*: acela al poetului pornit în căutarea unei certitudini ce se derobează neîncetat, formulat în celebrul vers al lui Hölderlin: *(ich) folge dem Sicheren auf der Irrbahn*. Şi în această interpretare, situaţia prezentată în *Travelling* conţine o răsturnare: spre deosebire de poetul romantic care fixa reperele „sigure" întîlnite pe drumul unei inevitabile „rătăciri", itinerariul lui Michael Hamburger constituie o treptată „pierdere" a realului pe care-l străbate, iar aceasta pare să fie condiţia însăşi a poetului, conţinută — tragic — în condiţia limbajului. Cuvintele nu sunt în stare să conţină realul, să-l fixeze; în pofida aglomerării lor, a tuturor acestor „arme ale minţii", vocabule care numesc realul din jur (critica a subliniat frecvenţa deosebită a substantivelor în poezia lui Michael Hamburger), numele sunt „spulberate de timpul stăpîn", iar efortul poetului este acela de „a alege şi arunca cuvinte", cu îndoiala că „poate unul dintr-o mie" ar putea „să sune curat", să se integreze într-un dialog de iubire (II, 4.). Nu e vorba de o simplă neîncredere în cuvinte, ci de o reală ură împotriva lor, mărturisită de altfel înainte, în poemul „Cuvinte" din volumul *Weather and Season*:

Words? Yes, words. I can't do without them.
But I hate them as lovers hate them
When it's time for bodies to speak;

precum şi în finalul lui *Travelling* (netradus aici):

Goodbye, words.
I never liked you,
Liking things and places, and
Liking peoples best when their mouths are shut.

În lumina unor asemenea confesiuni, condiţia poetului este, deopotrivă, tragică şi paradoxală: tragică, deoarece eul liric nu se poate manifesta ca atare decît prin intermediul unui material (cuvintele) pe care-l detestă; şi paradoxală, pentru că onomaturgul se arată a fi un demiurg fără voie, iar poemul — un act creator *malgré soi*. Astfel, *Travelling*, care se voia o simplă descărcare de cuvinte, necesară eului liric pentru a

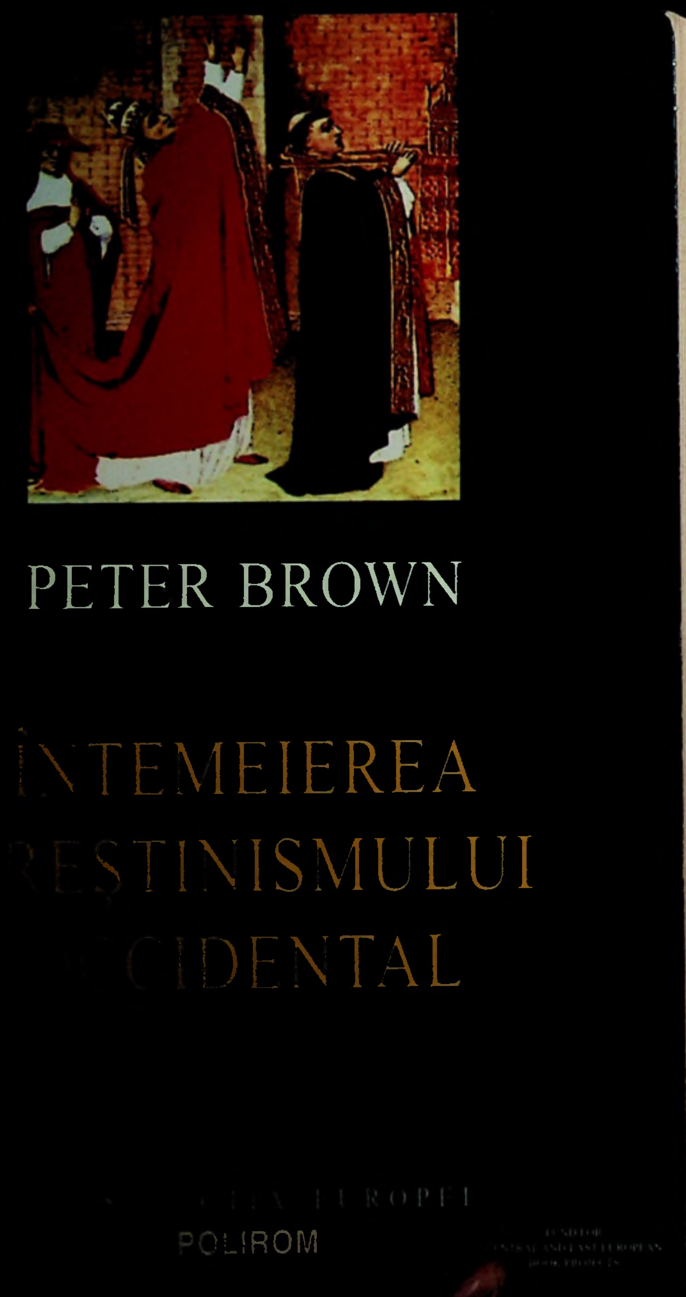
@Asociația Ziariștilor Independenți din România

rămîne în contact viu şi fertil cu „locuri şi lucruri" şi cu „oameni cu gurile mute" devine totuşi o „a doua natură", care o dublează pe cea dintîi, şi care, singură, ajunge pînă la noi.

Eratismul sugerat de titlul acestui poem permite, în fine, o a treia interpretare conform căreia *Travelling* semnifică, în desfăşurarea sa, „rătăcirea" scriiturii înseşi, în actul de a se constitui ca atare. Asemenea primului trubadur, Guillaume IX, conte de Poitiers, duce de Acquitania, — care spunea: *Je ferai un vers sur pur néant/ ... / Je l'ai composé en dormant sur mon cheval* — Michael Hamburger se lasă în voia Pegasului său, cedează iniţiativa scriiturii înseşi, fără a şti nici încotro se îndreaptă, nici ce anume temă urmăreşte: nici poetul, nici poemul nu par să aibă o direcţie precisă. Inextricabilul amestec de locuri şi timpuri, de confesiune, descriere şi naraţiune, nu constituie decît o desfăşurare a actului verbal ca atare, realizarea unei inerţii mobile care fundează scriitura. Poemul ni se prezintă ca o libertate esenţială în cadrul limbajului, solicitată de toate hazardurile amintirii sau ale invenţiei, supusă unei unice exigenţe — aceea a unei coerenţe interioare, a afectivităţii. Mallarmé, undeva, scria: „Sait-on ce que c'est qu'écrire? Une très ancienne et très vague mais jalouse pratique, dont gît le sens au mystère du coeur". Poetul Fernand Ouellette, într-un articol despre „L'errance et le rassemblement" declara: „Ne suis-je de plus en plus seul, démuni de valeurs, sur la voie étroite, dans une odyssée obscure où les éclats de l'épique sont bien éteints? Je dois marcher comme un aveugle sans percevoir le moindre pôle, ni espérer la moindre Ithaque. Hors de la gravitation d'un centre, je suis conscient de divaguer dans l'espace profane. (...) En fait ce qui se meut dans l'errance, pour employer la magnifique expression de Novalis, c'est *le fond de l'âme.*" Citit în felul acesta, *Travelling* devine un poem fără temă şi fără referent: el nu se încheagă în jurul nici unui subiect care să aglutineze, ca un nucleu magnetic, diversele „teme" şi „motive" care-l străbat, şi nici nu „trimite" la situaţii reale, prezente sau rememorate, ca la o „istorie" existînd în afara sa; toate elementele de reprezentare, toate situaţiile traversate de către eul liric sunt simple rezultate fortuite ale aglomerării cuvintelor, harta unui traiect, care nu corespunde nici unui alt relief decît cel verbal. Parcurgînd împreună cu autorul „episoadele" acestui poem, nu realizăm, efectiv, nici un itinerar, real sau imaginar, ci asistăm doar la ceea ce în tehnica cinematografică se numeşte un *travelling*, efectuat printr-un cîmp lexical dictat de un „adînc al sufletului", iar această mişcare — tradusă în rezultatele ei — reproduce naşterea poemului însuşi.

Bineînţeles că asemenea interpretări trebuie să răspundă la inevitabila întrebare asupra pertinenţei lor: sunt ele, într-adevăr, necesare? Reprezintă ele o exigenţă a textului însuşi, sau numai o ingenioasă construcţie a cititorului sau, mai curînd, a criticului? În legătură cu a treia lectură pe care am făcut-o poemului *Travelling*, aceea care-l prezintă ca o mostră a eratismului scriiturii înseşi, ţin să remarc sprijinul pe care mi-l oferă cîteva citate din Michael Hamburger, cuprinse în articolul „Un scriitor şi opera sa", din volumul *Arta ca o a doua natură*. „Subiectul unui poem — spune poetul — este cel mai înşelător lucru despre el. Există un subiect dedesubtul subiectului, care dă o substanţială unitate unei opere privite ca un întreg, oricît de diverse şi disparate ar fi împrejurările indicate prin titluri. Acest subiect dedesubtul subiectului se află dincolo de controlul poetului. Numai re-citindu-şi opera, sau citind răspunsurile celorlalţi oameni despre ea, e în stare poetul să devină conştient de această continuitate". Şi mai departe: „În poezie voinţa mea personală e depăşită, judecata mea subordonată exigenţelor poemului. Aceasta e poate ceea ce Keats înţelegea prin „negative capability", şi ceea ce face poezia suspectă celor — de orice vîrstă ar fi, în majoritatea cazurilor — care o citesc nu pentru a fi surprinşi, ci pentru a fi confirmaţi în ceea ce ei înşişi ştiu sau cred. O mulţime de cititori doresc un mesaj lipsit de ambi-

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România



guitate sau un vers narativ. Dar poezia rezidă în tensiune şi ambiguităţi". Pentru a încheia cu următoarele cuvinte: „Limbajul poeziei este cel puţin tot atît de precis ca al unei proze bune, dar precizia lui serveşte un alt scop. Cuvîntul just în proză loveşte exact în ţintă. Cuvîntul just în poezie cade ca o piatră în apă, desfăşurîndu-şi sensul într-un cerc ce se lărgeşte. Acesta e unul din motivele pentru care persoana poetului sau „eu" are o importanţă atît de mică. El poate să folosească persoana întîia şi să înţeleagă pe oricine. El poate să folosească un „noi" impersonal şi să se înţeleagă pe sine însuşi, neîncetînd să lărgească cercul. Înafara poeziilor sale un poet poate fi — şi de obicei este — un egotist; înlăuntrul lor el îşi simte egoul dizolvat, amestecat cu tot ceea ce numeşte sau invocă". (Pp. 52—53).

Dincolo de aceste lecturi, sau indiferent de cea care aş fi tentat s-o realizez, poemul lui Michael Hamburger impresionează prin sobrietate şi forţă expresivă. Alternînd simpla numire a lucrurilor cu o bogată gamă de imagini şi metafore, cînd plastice prin justeţea lor, cînd captivante prin preţiozitate; îmbinînd tehnica etalării substantivelor (pentru a da impresia staticului, a „popasului") cu utilizarea participiilor verbale; trecînd cu multă sprinteneală de la tonul confesiv la descrieri surprinzătoare prin ineditul şi prospeţimea lor; punctînd mereu cutreierul cvasinarativ cu exclamaţii lirice, cu confesiuni personale; implicînd o problematică a limbajului în ceea ce pare să fie doar o „istorie" sentimentală; cultivînd un ritm interior, abrupt, sugestiv deopotrivă pentru momentele de integrare în peisaj şi, apoi, pentru smulgerea din el; oscilînd între calofilie şi prozaism, — *Travelling* se prezintă ca un poem firesc şi construit, orchestrat şi monodic totodată. Implicat şi, uneori, detaşat de propriul său discurs, poetul ne lasă impresia că un altul ar călători prin spaţiul său interior, că, pe măsură ce eul liric se descătuşează afectiv prin proferarea de vocabule, un *alter ego* l-ar cenzura amical, contrapunct care aşează în vecinătatea expansivităţii emotive o luciditate plină de pudoare. O mare lecţie de poetică, venind probabil de la Eliot a fost perfect asimilată, şi Michael Hamburger îşi asigură astfel tocmai calitatea pe care o sublinia la poetul *Tărîmului pustiu*, unitatea exemplară de stil.

MICHAEL HAMBURGER

Travelling

1.

Munţi, lacuri, Am mai fost pe aici
Şi pe alţi munţi, împăduriţi
Sau stîncoşi, mirosind a cimbru.
Lacuri din al căror prund erau scoşi
Peşti uriaşi, pentru hrană,
Lacuri mai largi, mai adînci în care plescăiau
Crapul mort şi stridia-n scoică, sidefie sau roză.
Păduri în care, după ploaie,
Mişunau salamandre, buclînd muşchiul negru cu aur.
Pe culme, în luminiş,
Tălăngi răsunau, păzitorul cirezii
Îşi cioplea o lulea.

Am umblat, urmărind
O poveste din sute de mii,
O climă, un dialect
Al ierbilor, o aşezare
După atîtea roiri şi migraţii,
Învăţînd cu lăcomie să-nşfac,
Un loc şi să pun stăpînire pe el,
Cu armele minţii, cuvinte,
În timp ce-ntre pămînt şi apă
Vulturi gălbui, ţipînd,
Se roteau în văzduhul gol
Plin cîndva de o sută de nume
Ale anonimatului, sau se repezeau
Pe stînci, după stîrvuri.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

MICHAEL HAMBURGER

Travelling

1.

Munţi, lacuri. Am mai fost pe aici
Şi pe alţi munţi, împăduriţi
Sau stîncoşi, mirosind a cimbru.
Lacuri din al căror prund erau scoşi
Peşti uriaşi, pentru hrană,
Lacuri mai largi, mai adînci în care plescăiau
Crapul mort şi stridia-n scoică, sidefie sau roză.
Păduri în care, după ploaie,
Mişunau salamandre, buclînd muşchiul negru cu aur.
Pe culme, în luminiş,
Tălăngi răsunau, păzitorul cirezii
Îşi cioplea o lulea.

Am umblat, urmărind
O poveste din sute de mii,
O climă, un dialect
Al ierbilor, o aşezare
După atîtea roiri şi migraţii,
Învăţînd cu lăcomie să-nşfac,
Un loc şi să pun stăpînire pe el,
Cu armele minţii, cuvinte,
În timp ce-ntre pămînt şi apă
Vulturi gălbui, ţipînd,
Se roteau în văzduhul gol
Plin cîndva de o sută de nume
Ale anonimatului, sau se repezeau
Pe stînci, după stîrvuri.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

2.
Destul acum, cu jecmăniri, cu posesiuni,
Şi cu războaiele duse pentru pace,
Cu lungi convoaie de-armament tîrîndu-se,
La margine de smîrcuri descărcate,
Doar ca o mînă de soldaţi să poată reveni, tiriş, la vatră.

Şi cu bagajul meu, cu etichete şi reclame.
Fanfaronade — pentru un Grand Hotel
Întîi rechiziţionat pentru trupe, apoi dărîmat,
Pentru o insulă la tropic, transformată
Într-un teren de golf ;
Eşantioane, însemnări, fotografii —
Bagaj din ce în ce mai greu, mai puţin necesar,
Cu cît mai trombalat, către adrese greşite,
Cu-atît mai puţin simţit ca o absenţă.

3.
Munţii. Un lac.
Doar unul din nenumărate.
Văd păsările, ce sărută unda fugar,
Fîlfîind, lăstuni sau rîndunele,
Zborul lor e de-ajuns,
Lacul de-ajuns,
Ca să mă aflu aici, fără de gînduri,
Într-o luntre, pe apă,
Strămoşi cu mare faimă au fost-pe-aici.
Ce văd eu azi ei au văzut şi au numit,
S-au dus şi au uitat.

Sui povîrnişul, umed,
Învăluit în iarbă neagră.
Norii sunt jos,
Oaia miţoasă are-un nume
Bătrîn, dar nu ca stirpea
Nu ca stînca
Şi eu adulmec cimbrul iute
Crescut pe alte plaiuri,
Prin găurile zidului roman
Vîntul cel rece îl aduce-aici,

4.
Prin găuri în memorie,
Fortificaţii, nume :
Nume pe care un Roman l-a dat
Castrului cu mohor
În care zace un maxilar de oaie
Şi ulii, ţipînd, se rotesc
În spaţiul dintre ape şi păduri

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Demult orfan de idoli ;
Nume al macului galben
Încovoiat, după ploaie,
Sau poate-al fulgerului, auriu,
După aripile în zbor —
De graur sau florinte —

Al muntelui, al lacului acestuia. Şi iar pornesc.

II

1.
Un plai cercit. Purced abia zărind,
Abia prinzînd mihnita turturea,
Registrul sturzului maimuţăros, din înnăscută
Şi imitată muzică alcătuit.
Aici sîngerul creşte sălbatic, aici
A fost sădit, roz înflorind
Şi întrecînd stridente azalee, în grădini
Tăiate din costişe şi pădure.

Lut roşu. Nisip alb. Pini singuratici.
Dacă o viperă nu s-ar sori pe dîra
Din scurtătura Indianului, sau o ţestoasă
Pe ramuri moarte nu s-ar clătina
M-aş putea crede îndărăt de unde am plecat.
Cu mii de leghe îndărăt. Şi-ntr-un climat mai rece.

2.
Acum treizeci de ani. Acum trei sute.
Pămîntul e acelaş,
Cu un strat de tinichele, aşezate
Cu-o palmă peste vîrfuri de săgeţi,
Pe cremeni şi fosile, abia acoperit.
Asemănarea-nşeală. Dacă acuma
Un iepure-ar ţipa m-aş crede-n altă parte,
La Thames, la Windrush sau la Taw,
Trecînd aşa cum trec acum
Dintr-o moarte în alta.

Pe-un ţărmure la rîul Bea,
Stejar şi fag, o clipă-nmănunchiaţi,
Întrezăresc, pe celălalt,
Fercheşi molizi, pentru proptea de mină,
Trunchiuri subţiri înfipte, cu spărturi
Pentru-o lumină neagră.
De-asupra se rotesc aceiaşi ulii.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

3.
La Yare pe țărmuri, l-am chemat
Pe tata mort acum treizeci de ani
Într-un oraş. Se retrăsese
Din casa distrusă de bombe, într-o
Cocioabă cu şindrila găurită,
Cu scîndura pereţilor crăpată. Singur,
Visa, cu totul absorbit
De noua lui profesie, neantul,
Fără de griji, fără prieteni ;
Atît de mult uitase totul
Că n-am putut vorbi, priveam,
Priveam în juru-mi şi-am plecat, tăcut.

Aceste vorbe mi s-au descompus pe limba
Care nu le-a rostit, şi altele,
Nespuse, spuse, mai cu grijă,
Pe veci batjocorite cînd mi-am pus
Pasul total indiferent
Pe-o stradă, o cărare, un drumeag
Pe care timpul s-a cojit mereu
Şi numele zilei de ieri s-a măturat
Odată cu hîrtiile de ieri.

4.
Şi totuşi, îţi vorbesc, iubire,
Şi-ţi scriu cuvinte. Poţi să le citești?
Să le primeşti, şi să mă-ngădui
Aici, dincolo, pretutindeni?
Poţi să le-aduni cum cad, să le păstrezi
Ca pentru tine undeva, într-adevăr?

Călcăm pe-acelaşi pămînt,
Dar felurit pierdut,
Tu de la sîngerul, alb-înflorind,
Eu de la pinii subţiratici,
Cu-atîtea rîuri între noi,
Cu-ntreg oceanul între noi.
Purced spre locul întîlnirii noastre,
Aleg şi-arunc cuvinte
Ca măcar unul
Să poată răsuna, al tău.

5.
Un loc să ne cuprindă, an deplin,
Şi verdele şi ofilirea, şi creşterea şi moartea noastră
Să fie ca şi răsuflarea ta cînd stai
Încremenită, şi cînd ochii tăi
Se-ntunecă, şi sorb răsfrîngerea,
O sug în ei, se-neacă-n preajma toată ;

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Deplin să văd, s-aud mereu
Şi să mă aflu, da, aici, cu totul
Pentru aceasta bat de unul singur
Cărări, ştiute, neştiute
Prin blînde şi sălbatice păduri,
Pe ţărm de-a lungu-atîtor rîuri
Prea mult acelaş pînă la-ntîlnire.

III.

1.
Nu, vara noastră nu mai e,
Ea, parte-a unei veri, de cînd te-ai dus
Peste Canal cu prea multe bagaje,
Călcînd pe drumul îndărăt
Spre sîngerul, acum cu fructe roşii,
Spre calde blînde nopţi şi agere
De rîndunici de noapte, greieri,
Iar eu mă-ndrept spre locul
Unde arţarii-ncep să se despoaie,
Şi greieri galbeni, greieri galbeni somnoroşi
Mai scîrţîie-un refren smintit
Că nu şi nu, că ne vom întîlni, că nu.

Soarele răsare iar
Aici, în aceeaşi grădină
Într-una în schimbare, niciodată aceeaşi
O zi întreagă, o oră întreagă.
Viscolul a scuturat
Ultima pară timpurie
Şi-ntunecîndu-se nalbele se-ofilesc.
Acolo totul e în floare, sălbatic,
Aici totul e ofilit de mult,
Dar unde sunt eu fără tine?
Nici aici, nici acolo, şi numele
Pier, grădină şi poiană dispar
Din raza mîinii mele,
Diferite, aceleaşi, amîndouă străine.

2.
Tu hoinăreşti, privind,
Căutînd ceva de pipăit
Aici sau dincolo, oriunde,
Culegi şi laşi, şi iar culegi
Şi îndrăgeşti mai mult ce pierzi
Făcînd din el cîştigul tău.
Că te avînţi în Roma
Într-o dimineaţă, să vezi, să vezi,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Să cuprinzi şi să fii
Acolo unde numele te cheamă să fii,
Pînă ce, hoinărind încet, vei aduna
Ce numele nu sunt în stare să păstreze.

Le-ai luat acasă, mult prea greu bagaj,
Ne-mpachetat, şi-ai transportat
Şi vara noastră, parte a unei veri,
Te-ai dus luînd ca adăpost
Doar o rulotă. Parcă ai fi spus :
Acum e altul numele
Cu care ţi-ai deprins iubirea.

3.
Da, hoinărelile îmi sunt dezvăţ,
O golire a acestei odăi, şi de-aceastâ,
Lepădare de nume, e nevoie.
Dar cea din urmă duce spre pămînt,
Pămînt călcat de noi, platforma noastră.
Sparge-o, şi vom zbura sau ne vom scufunda.

Un fel de-aeriană graţie venea,
Un fel de goliciune-n care
„Tot răul e spre bine".
Aştept. Zile se tîrîie,
Greoaie, şi fără sfîrşit.
Binele-acesta nu e pentru mine,
Şi graţia şi greutatea mea
S-au scurs departe, vînturate
Între ţărmuri indiferente
Prin toamna asta cînd caldă, cînd rece,
Cu cerul înnorat, sau clar,
De parcă n-ar mai fi avut sfîrşit,
Doar răsucirea, aderarea frunzelor la lujer,
A cărnii la os,

4.
Dar pentru foame am avut nevoie de gura ta,
Pentru atingere, de degetele tale,
Pentru dorinţă, de dorinţa ta,
Pentru-a vedea, de ochii tăi flămînzi,
Pentru odihnă, de închiderea, de somnul lor,
Pentru cuvîntul gol, de-auzul tău,
Iar pentru ţel, de tine,

Aici, nici dincolo, nici nicăieri
Atinsă nu poţi fi acum,
Atît de iute te repezi, ţîşnind
Din locul care, calm păstrîndu-te,
Putea să sature şi să-ţi confirme numele,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

5.
Cum plec din nou, departe-n fine,
Pentru-o durată a hoinărelii,
Merg şi mă-ntorc, fără să-nvăţ nimic.
Spre cea mai lină cădere a frunzelor,
Spre cea mai lină curgere a vîntului.

De-ajuns acum. Mai mult decît de-ajuns
Această tescuire în cuvinte
A sensului, sfărmat sau gol,
Şi gîndul lasă-n urmă toate :
Munţi, lacuri, rîuri,
Prea multe, şi pe tine,
Una, însă-n mişcare,
Fără de nume mie pentru că numită
Tu evadezi din nume.

Aici, în aceeaşi grădină,
Crengile sunt mai golașe,
Se pîrguie ultima pară.
Încă nu-i ger. Îngreunată
Iarba se lasă, umedă.
Aștept, învăţ să stau.

IV

1.
În raza iernii, zidită
Cu geam prea fin ca să păstreze
Altă mişcare decît a memoriei
Ce nu mişcă volume, nu
Sparge suprafeţe, nu
Umple spaţii, şi nu lasă urme,
Resturi sau dîră,

Cutreerînd, rămîi
Ca Pămîntul, nemişcat,
Şi rămînînd cutreeri
Ca Pămîntul, în rotire.

2.
Pămînt. Încă aşa-l
Numesc. Lumină. Aer.
Cutreerînd oraşul am văzut
Că oamenii trăiesc cu aer, cu
Lumină încă, chiar dacă le
Filtrează-n ochi sau lasă
Prin plămîni, împiedicînd prisosul lor,
Care ucide. Soarele trece printr-un

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Alambic, săracii norocoşi şezînd
Pe praguri pot să-l vadă şi privind
În sus spre cer ajung să simtă
Această proprietate-a tuturor.
Vîntul pe-aici brăzdează
Rîul, ca gheaţa, dar gonind
Aerul aproape înnoit şi bun.
Aproape-aşa de pur ca apa
Ce-o cumpără bogaţii, în cutii.

3.
Unde mă aflu? Copaci golaşi
Pe-o coastă. Printre trunchiuri,
Simple sau gemene, insule de verde,
Muşchiul verzui mai clar ca neaua
Pătînd al frunzei brun, şi veşnic verdele,
Sumbru lucios, al laurului şi
Smirdarului. Printre ţipete,
De gaiţă albastră, unul se întoarce,
Sus, jos, jos, jos, căderea
Cromatică, geamăt al
Mîhnitei turturele.

America,
În Est, cu-o voce mică
Despăturindu-se-n vid, fără margini,
Deşi camioane uruie prin ea, sirene,
Sfidează alarmele, o defineşte.

4.
Şi tu? Atît de-aproape
În spaţiu, dar mai surdă
Faţă de mine decît morţii mei.
Încît dacă-ţi vorbesc acum
E numai despre vidul dintr-o voce
Înăbuşită ca a turturelei iarna,
E numai despre vid. Însă acestea,
Oriunde, tu le-asculţi,

Parte din ele, nu mai mult
Decît pe jumătate zămislită într-un loc,
Timp, dintr-o regiune
De ape, împădurită şi visată
Nainte de-a se înălţa oraşele.

5.
E prea tîrziu ca să retrag
Aceste vorbe, aceste nume
De loc, de timp, rostite

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Spre-a te lega, spre-a te apropia
Trează. Un leac, ai spus,
Şi ai plecat şi te-ai ascuns de mine. Unde?
Trează? Sau ai pierdut, acum,
Prea repede pătrarul următor
Al naşterii, o smulgere, o sfîşiere
Din forma ei de scoică,
Prundiş, cîrcel şi frunză
Care ţi-a plămădit fiinţa?
Nu ca să ştiu, dorinţa ta de-acum,
Să mă strecor în ceea ce rămîne
Din somn, nu ca să fiu recunoscut?

Destul cu-atîta apucare, posesiune,
Cu-această agitată lăcomie-a noastră.
Cu tot ce oamenii mereu descarcă
Pe Pămînt, în Pămînt
Pînă cînd fără-a se mai sinchisi că noi umblăm
Ci însuşi descărcat fiind,
Va exploda.

6.
Ultima mea dorinţă, tu,
Am s-o dezvăţ, eliberîndu-mă,
De-a fost iubire-aceasta. Prea tîrziu,
Te las să pleci, să te întorci, să stai
Şi să te mişti. Te las să fii,
Fără de nume.
Purced din nou, zicînd :
Munte. Lumină. Lac.
Pămînt. Apă. Aer.
Tu. Altceva nimic. Şi nimeni.

V

1.
Acum sau înainte, cînd sîngerul era în floare,
Şi tu veneai din nici o casă cunoscută
Sau stradă, o ofrandă cu-atît mai mare
Ca sine-ncît nici propria ei promisiune
Nu era-n stare să şi-o ţină. Dar zălogul
Era al meu, de savurat ca aerul
Acestui „mai dulce şi mai sănătos climat",
Al tău în timp ce hoinăreşti pe-aici, schimbată,
Respirînd acest zălog de aer,
Şi sîngeru-nfloreşte
Alăturea de alţi copaci ce cresc,
„Mari, nalţi, moi, clari

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Şi totuşi socotesc că-ar fi chiar buni
Pentru catarge de corăbii"
Din neamul celor scufundate în nisipuri,
Înfipte-acolo de furtuni,
La capul groaznicei speranţe.

Se duc, pierdute, trunchiuri şi corăbii,
Posesiunea şi speranţa posesiunii ;
O aflu, printre-atîtea daruri, unde
Eu nu sunt, pe nisipurile albe,
Cu-o scoică-n mînă, ea, „în veci frumoasa".

2.
Pornesc, cercind acum sfîrşitul
Ce nu-i sfîrşit căci ne-ncetat
Rămîne-un munte, un lac,
Un rîu, o pădure
De numit, de luat în posesiune,
De părăsit, şi de uitat, rămase
Pămîntului spre înviere. Cutreer
Nu după-o ţintă, după „Eu" şi „tu",
Şi vorbe care leagă, de iubire,
Însă iubirea nu are sfîrşit.
Însă cuvintele, cînd legătura s-a rupt,
Colindă dincolo de „Eu" şi „tu".

3.
Ca ale celui, care părăsindu-şi locul,
Insula vieţii lui unde iubirea
Zidise casă şi hrănise-orfani,
Cu grijă-nvaţă să împodobească
Pustia stîncă. Şi încă, pe de-asupra,
A cedat, în această revoltă a sîngelui
Împotriva venelor, împotriva inimii
Izbindu-şi uleiul, pompînd
Şi pompînd într-una speranţă afară
În mădularele-nvăţate,
Atins de lucruri, liniştit să stea.
Acum nu poate să mănînce, pîinea cea caldă are
Un gust de carne putredă
Venit de mult, de-aiurea,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Acum nu poate să mai bea, vinul cel nou,
Are un gust de sare,
De mare seacă,
De ochi orbiţi de lacrimi,
Şi-ncetişor începe să pornească
Spre locul ce i se menise, unde
Poemele lui au ajuns naintea sa,
Tăcere-acuma, tăcere,
Apă în fine, apă
Care, murdară, poate curăţi
Tot ce atinge, şi să umple,
Chiar gura lui, cu ultimele vorbe.
Şi să pornească mai departe.

4.
Încetişor, stînjenit de iubire,
S-a dus, dar niciodată
Destul de-ncet pentru Pămînt
În visu-acestuia domol şi lung
Ce încă nu s-a încheiat
Cu zămislirea omului,
El care sparge acest vis,
Şi încă n-a sfîrşit
Să-şi mistuie măselele şi oasele
De dinosauri.

Iscînd şi spulberînd cuvinte,
Spre-a zăbovi,
El a deschis spărturi, pentru un puls
Mai puţin treaz, mai puţin agitat
Decît acesta, ce năzuie
A fi visat mereu,
Afară din sfărmarea stîncii,
Afară din nămol,
Oase, antropoizi, saurieni,
Şi din penaj de granguri ;
A curăţit un loc, pentru poemele
Pe care le va plămădi Pămîntul
„Despre cealaltă faţă
A omenirii"
Şi-auzul nostru cel grăbit
N-apucă să le-asculte.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

5.

Plecat. Pierdut. Uitat pe jumătate
Tot ce atinge ochiu-n grabă,
Ce mîinile grăbite-alcătuie, ce limba
Răsfață cu un nume. Uitată pe jumătate
Chemarea sturzului posomorită

Sus, de pe creanga părului în floare,
Acum o lună, două, nu aici,
Nu în grădina din oraş
Unde din guşa lui căscată
Un sturz cu triluri vesele şi degetarița
Găsesc o pădure, deşi pădurile au fost stîrpite.

În româneşte de
ŞTEFAN AUG. DOINAŞ şi ANDREI BREZIANU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

MICHAEL HAMBURGER

ADEVĂRUL POEZIEI

Afirmaţia că poezia cuprinde şi rosteşte adevăruri n-a fost tăgăduită de nimeni nici chiar de acei poeţi care au mers mai departe decît Baudelaire iscodind modalităţi sintactice noi, neatîrnate de modelul prozei, înclinînd spre o imagistică independentă de rigorile argumentului, şi spre un vocabular întemeiat mai curînd pe valori acustice decît pe exigenţe semantice. Ar fi eronat să spunem că de la Baudelaire încoace poezia s-ar fi dezvoltat doar într-una din aceste direcţii. Poeţi feluriţi au explorat căi felurite de înflorire a noului, şi un număr însemnat din aceştia — cu nimic mai puţin moderni decît cei ce se consideră descendenţii lui Mallarmé — au adoptat modalităţi aparte, aspirînd dimpotrivă spre o despuiere şi directeţe a discursului, dincolo de orice normă cîndva postulată — în stricteţea lor — de canoanele clasice. Pentru Dryden, cuvintele din care se alcătuia poemul erau «imaginea şi ornamentul» gîndirii, iar menirea primordială a acestuia era tocmai de a le «împărtăşi aprehensiunii noastre»; Dryden vorbea însă despre traducerea versurilor, şi chiar practica sa de poet şi traducător de poezie nu concordă întotdeauna cu rigorile unei atari definiţii. Poeţii moderni în chestiune se deosebesc de Dryden prin aceea că «ornamentul» nu oferă, din punctul lor de vedere, nici o utilitate, aşa cum lipsite de utilitate sînt imaginile sau metaforele cu rol decorativ, cele ce nu fac altceva decît să adauge o aură de grandoare şi nobleţe gîndurilor. Importantă — din punctul de vedere al cititorului şi criticului modern de poezie — este tocmai ideea că nu sînt de aşteptat unghiuri exagerat de simple şi previzibile în abordarea gamei de adevăruri pe care poezia, în varietatea ei, ni le oferă.

. . . Poezia lui Mallarmé (şi a succesorilor săi) a implantat pentru întîia oară senzaţia — imagine, muzică, gest —, în sfere pînă atunci accesibile, prin definiţie, gîndirii abstracte şi argumentului logic. Puţini sînt poeţii care înainte de Mallarmé să fi fost consecvenţi şi lucizi în elaborarea unei sintaxe apropiate de «logica însăşi a conştientului», cum sublinia Susanne Langer, deşi contracţia sintactică la Hölderlin, elipsele şi suspensiile lui, sînt cel puţin la fel de îndrăzneţe ca cele ale lui Mallarmé;

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

ca şi Mallarmé, Hölderlin a năzuit conştient, prin munca sa, către o poezie cît mai «vie» cu putinţă, în care să fie transpuse în act înseşi procesele gîndirii, simţirii şi imaginaţiei.

Disputa, fireşte, este departe de a fi epuizată. Ceea ce Susanne Langer numeşte «interesul artistic al poeziei», continuă să fie în conflict cu ceea ce tot ea numeşte latura «propoziţională» — acestea aflîndu-se, nu o dată, în opoziţie în opera unui singur poet sau chiar în structura unuia şi aceluiaşi poem. Acceptăm, desigur, părerile unui estetician ca Susanne Langer, după care, într-un sens aparte, conform unei anume definiţii, orice artă este «abstractă», orice artă fiind totodată simbolică; deasemenea, aceea potrivit căreia «raportul existent între poezie şi lumea faptelor este acelaşi cu cel dintre pictură şi lumea obiectelor; în măsura în care intră în orbita ei, evenimentele pot deveni motive ale poeziei, aşa cum obiectele lumii reale devin motive ale picturii. Ca orice artă, poezia este abstractă şi totodată încărcată cu înţelesuri». Aceasta nu exclude însă posibilitatea ca în faţa unor enunţuri de interes «propoziţional» ca acesta al lui Mallarmé

«Vai! carnea-i tristă, cărţile — le-am citit toate»

sau a versului lui Yeats

«Omul a creat moartea»

reacţia să fie primară, şi aceasta în pofida faptului că asemenea citate constituie excelente pilde de aserţiuni pseudo-factuale, cu înţelesul nedetaşabil de context. În *Briza marină*, poem timpuriu al lui Mallarmé, cumva încă baudelairian, sau în poemul lui Yeats, versul izolat, în măsura în care reprezintă o unitate sintactică, trezeşte asociaţii mai apropiate de versul clasic decît aveau să fie cele evocate de poezia lor ulterioară, mai subtil organizată, avînd fiecare imagine şi cadenţă într-un intricat raport de reciprocitate, uneori chiar în dispreţul punctuaţiei. S-ar putea de asemenea afirma că un factor cu putere durabilă în creaţia de început a lui Mallarmé, era acea convenţie romantică a poeziei confesionale — întîlnită, de altfel, şi la Baudelaire — într-o măsură ce comportă interes «propoziţional» mai curînd decît unul «artistic».

Propoziţia «cerul e mort» (*Le ciel est mort*) în poemul lui Mallarmé *L'Azur*, evocă negreşit o asociaţie cumva înrudită cu reacţia noastră înaintea afirmaţiei făcută în proză de Nietzsche: «Dumnezeu e mort». Propoziţia lui Mallarmé nu ocupă un rînd întreg; dar invocarea «materiei» în continuarea aceluiaşi vers, «*Vers toi, j'accours! donne, ô matière*...» constituie, în istoria gîndirii şi artei, o legătură atît de importantă şi atît de esenţială pentru înţelegerea progresivei afirmări a lui Mallarmé ca artist, încît este dificil să rezişti unei interpretări lăsînd pe dinafară contextul. Înţelegînd că poeţii nu sînt neapărat ţinuţi să dea asemenea dovezi — în exemplul citat, o variaţiune pe tema descoperirii lui Nietzsche că moartea lui Dumnezeu face din «artă o ultimă activitate meta-fizică în sfera nihilismului european» (cu corolarul că arta modernă, oricît de spirituale sau cvasi religioase ar fi impulsurile ei latente, e sortită, în cele din urmă, unui destin materialist) — Mallarmé şi urmaşii săi au făurit o poezie mult mai puţin susceptibilă de a fi interpretată literal, în versuri izolate sau în frînturi de rînd.

O atare înţelegere nu înseamnă în mod necesar că poezia modernă ar fi suferit o «pierdere de tonus», cum sugera Donald Davie în studiul său *Articulate Energy*, sau o sărăcire a poeticului, cum se exprima, cu regret, Bonamy Dobrée în *The Broken Cistern*. Adevărurile ontologice sau psihologice conţinute în afirmaţii ca «Omul a

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

creat moartea», sau «Cerul e mort», fac mai departe corp comun cu poezia, chiar dacă unii au avut de luptat cu ispita de a le formula direct. Poeții gîndesc, și simt, și imaginează mai departe; dar gîndirea, și simțirea, și închipuirea tind din ce în ce mai mult să capete glas ca proces indivizibil, în concordanță cu esența intrinsecă a poeziei din totdeauna. «Imaginația — afirma, în 1923, poetul francez Saint-Pol Roux — treieră înainte de însămînțare. Rațiunea este imaginația rîncedă».

Nimic, într-adevăr, nu împiedică mai mult înțelegerea poemului *ca poem* decît extrasul, aserțiunea izolată, pasajul care, aparent, se oferă direct și imediat înțelegerii. Aserțiuni — unele din ele notorii, precum cea de mai jos, comentată de W. H. Auden — sînt într-adevăr tentante, anume făcute parcă pentru a fi citate: «La întrebarea: cine a spus Frumusețea este adevăr», «Adevărul este frumusețe»? Mulți cititori se vor grăbi să răspundă: Keats. Dar Keats n-a făcut niciodată o afirmație asemănătoare. În poemul la care ne gîndim, el s-a mulțumit să ne vorbească despre ceea ce sta scris pe o anume Urnă greacă, oferindu-ne descrierea și critica unui anume gen de operă de artă, cel ce elimină în mod deliberat ponoasele și neajunsurile vieții cotidiene . . . Urna lui Keats evocă, printre alte priveliști splendide, o citadelă pe vîrful unui deal apărînd orașul; nu apare însă nicăieri descrierea răului care face citadela necesară, — războiul.

Arta e zămislită tocmai din dorința noastră îngemănată de frumusețe și de adevăr, din conștiința că cele două nu sînt identice.»[1]

Unii critici, mai înclinați spre platonism sau spre tradiția orfică a Elizabethei Sewell, sînt, de bună seamă, tentați să-și manifeste dezacordul față de interpretarea lui W. H. Auden; afirmații cu un caracter general, precum aceasta, dau naștere, în mod curent, la asemenea controverse. Auden are, desigur, dreptate atunci cînd se referă la funcția poetică strictă a enunțului în interiorul poemului. Dar cînd merge mai departe, afirmînd despre poeți că scriu deplin conștienți că frumusețea și adevărul nu sînt identice, propoziția lui se aplică unor poeți ca Auden, nu însă neapărat tuturora, celor din stirpea lui Keats de exemplu, a cărui aserțiune și propunere rămîn controversabile, puncte deschise dezbaterii, pentru critici și esteticieni; în cel mai bun caz este vorba, aici, de una din multele funcții incidente ale poeziei.

. . . Limbajul însuși stă chezaș că poezia va fi întotdeauna refractară «dezumanizării» totale, chiar dacă autorul ei s-ar strădui să proiecteze, în exterior, exclusiv esența pură a universului său lăuntric — ca Rilke uneori — sau să se risipească spre a se regăsi în alte vietăți, în plante, sau în lucruri neînsuflețite. Punctul echilibrului exact dintre rostirea unui sentiment și penetrarea lumii exterioare, poate fi o problemă pentru poet atunci cînd nu scrie poezie; după cum este o problemă pentru criticul de poezie ale cărui interese capitale sînt de ordin psihologic și filosofic. Într-un poem reușit, problema este rezolvată *ipso facto* : în limitele lui, o anume magică potrivire domină. Această cumpănă există pînă și în căutările experimentului celui mai strident, în genul de poezie care refuză să exprime și să înregistreze, mulțumindu-se să facă din cuvinte și din raporturile lor reciproce, unicul ei material; semnificativ, acest tip de poezie trece uneori drept poezie «abstractă», alteori, drept poezie «concretă».

. . . Țelul poetului este de a rosti adevăruri, nu însă orișicum, ci, cu necesitate, în modalități pe care «paradoxul vorbirii umane» nu face decît să le complice. De la Baudelaire încoace (și înainte chiar de Baudelaire) poeții au avut de înfruntat, dintotdeauna, acest fundamental paradox; și întrucît scrierea poeziei este totodată

---

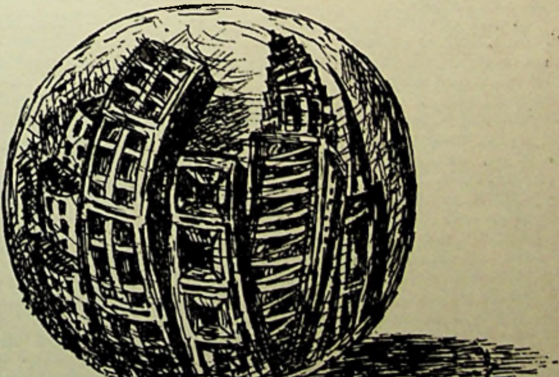
1 W. H. Auden, „The Dyer's Hand and Other Essays", London, 1963, p. 336.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

PETER HANDKE

SCURTĂ SCRISOARE PENTRU O LUNGĂ DESPĂRȚIRE

roman

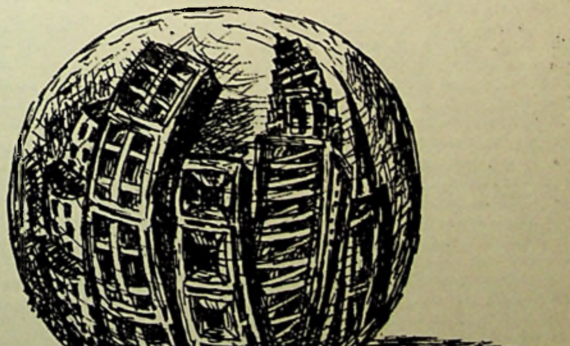


@Asociația Ziariștilor Independenți din România

PETER HANDKE

SCURTĂ SCRISOARE PENTRU O LUNGĂ DESPĂRȚIRE

roman



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Era o zi luminoasă, luminată încă și mai puternic de vînt; norii fugeau pe cer. O vreme am stat pe stradă, privind împrejurul meu. Într-o cabină telefonică, la intrarea într-o stație de metrou, ședeau două fete, una vorbea iar cealaltă se apleca uneori înainte, dîndu-și părul după ureche. La început, zărindu-le, m-am oprit, apoi imaginea lor m-a înviorat și mi-a dat un imbold, așa că în cele din urmă am privit cu reală plăcere cum rîdeau în cabina strîmtă împingînd, cînd una cînd cealaltă, ușa cu piciorul, acoperind receptorul cu palma, șoptindu-și una alteia cîte ceva la ureche, mai vîrînd încă o monedă, și-apoi aplecîndu-se iarăși spre telefon, în timp ce alături de ele aburii metroului fumegau prin gurile de canal, alunecînd compact pe deasupra asfaltului spre străzile laterale. Era o imagine care m-a descărcat și m-a eliberat. Priveam ușurat, într-o stare paradisiacă, o stare în care nu vrei decît să vezi și simpla vedere înseamnă deja înțelegere. Și-am mers înapoi pe Park Avenue pînă ce-a devenit Fourth Avenue și, tot așa, pînă pe strada optsprezece.

Apoi am văzut la cinematograful „Elgin" un „Tarzan" cu Johnny Weissmüller. Chiar de la începutul filmului am avut sentimentul că văd ceva interzis, un lucru pe care mi-l imaginasem însă mai dinnainte; imaginile rechemau un vis uitat. Un mic avion de pasageri zbura jos, deasupra junglei. Apoi se văzu interiorul; înăuntru ședeau un bărbat, și-o femeie cu un sugar. Avionul huruia și se smucea încolo și-ncoace, așa cum un avion adevărat nu s-ar fi smucit niciodată, și smucitura aceasta îmi aduse aminte de scaunul de pe care văzusem filmul, copil fiind. „Sînt pe drum către Nairobi", am spus tare. Dar orașul nu fu pomenit. „Și acum o să se prăbușească". Părinții ședeau îmbrățișați; apoi avionul fu văzut rostogolindu-se-n aer și prăbușindu-se în pădurea seculară. Se izbi cu un zgomot puternic și, nu, nu ieși fum, ci bule de aer se înălțară din peisajul crepuscular pe care abia mai tîrziu, cînd îi veni rîndul în film, l-am recunoscut ca fiind balta sub luciul căreia Tarzan, cu un cuțit în dinți, împreună cu băiatul găsit, care între timp devenise adolescent, scoteau bule de aer la mari intervale, înotînd încolo și-ncoace cu mișcări lente, pierduți parcă-n vis, în timp ce cursul rememorării, sprijinit de imagini pe drumul său către o amintire concretă, se derula, printr-o ciudată anticipație, încă de la explozia avionului, exact în ritmul în care urmau să se-nalțe după aceea, din adîncul negru al apei, bulele de aer scoase de înotători.

Cu toate că altfel filmul mă plictisea, n-am plecat. Dar nici să mă uit în comicsuri n-am chef, mă gîndeam: și nu numai de cînd sînt aici. Citisem o vreme foarte multe comicsuri, dar n-ar fi trebuit să le citesc în cărți, unde fuseseră adunate. Tot timpul începea o aventură, se termina, și-apoi începea alta. Așa, de exemplu, odată, cînd m-am uitat la cîteva benzi desenate adunate-n volume, noaptea mi s-a făcut rău pentru că fiecare vis ținea patru imagini și apoi înceta, iar visul care urma era compus tot din patru imagini. Aveam senzația că la fiecare a patra imagine cineva îmi dă una peste picioare și cad cu pîntecul pe pămînt. Și după asta iar mai venea o poveste! Și nici comedii mute nu mai am chef să văd, mă gîndeam. Elogiul lor închinat stîngăciei nu mă mai putea măguli. Eroii aceia care nu puteau să meargă pe stradă fără să nu le ia vîntul pălăria exact în fața unui compresor, și care nu se puteau înclina în fața unei femei fără să-i verse cafeau pe rochie, îmi păreau tot mai mult simbolul unei vieți inumane, prea statornic naivă: făpturi fade, zbătîndu-se-n propriul sine, denaturate și denaturînd și pe alții, privind lumea și lucrurile numai în admirație. Veselia sarcastică și răutăcioasă a lui Chaplin; pe de altă parte, modul acela în care încerca să se acomodeze cu sine ocrotindu-se grijuliu, obiceiul lui Harry Langsdon de a se rostogoli și de a se agăța necontenit. Numai Buster Keaton căuta zelos o scăpare cu fața lui atentă și îndîrjită, deși părea a nu ști niciodată ce se petrece cu el. Fața lui îmi mai plăcea s-o privesc, și mi-a plăcut și cînd, odată, într-un film, Marilyn Monroe rînjea neajutorat, cu fruntea-ncrețită, privind ca Stan Laurel.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Afară, în fața cinematografului, însera. Mă gîndeam încotro s-o apuc și mergeam ceva mai încet. La fel de încet mergea în fața mea o fată înaltă, trasă parcă pe trotuar încolo și-ncoace de geanta care se balansa. Avea părul negru și purta „blue jeans", dar mersul ei fără nici un fel de fasoane nu lăsa blugii să pară ce sînt; pantalonii nu făceau cute în spate și nici stofa nu se-ncrețea, ca de obicei, în dosul genunchilor. Se uită împrejur, avea o față foarte albă, cu pistrui, și merse la fel de încet mai departe. Am devenit brusc agitat pentru că știam că vreau să-i vorbesc. Și merserăm astfel o vreme aproape alături, apoi ea înainte, apoi iarăși eu, pînă jos, pe Broadway. Pînă la urmă devenisem atît de aprins, că-mi venea s-o culc pe asfalt. Dar apoi, cînd i-am vorbit, am întrebat-o doar dacă nu vrea să bea ceva cu mine.

Spuse: „De ce nu?" dar totul se isprăvise deja. Aprinși amîndoi la obraz de emoția cu care ne îndreptasem unul spre altul, o pornirăm acum alături. Dacă am fi luat-o imediat la picior mimînd o țintă imaginară, mersul rapid ne-ar fi aprins și mai tare împingîndu-ne pe loc sub vreo poartă; dar așa am mers mai departe, dar puțin mai încet ca-nainte, trebuind să luăm totul de la început. Cu toate acestea, am încercat s-o ating. A luat-o ca pe-o greșală.

Am intrat într-o cofetărie unde trebuia să te autoservești. Eu am vrut iar să plec, dar ea se așezase deja la coadă. Am luat și eu o tavă și-am pus pe ea un sendvici. Ne-am așezat la o masă, eu am mîncat sendviciul, ea a băut o cafea cu lapte. M-a întrebat de nume și fără să știu de ce mint i-am răspuns că mă cheamă Wilhelm. După asta m-am simțit imediat mai bine și i-am oferit o mușcătură din sendviciul meu. A rupt o bucățică cu mîna. După cîtva timp s-a ridicat, spuse că o doare capul, îmi făcu un semn și ieși.

Mi-am luat o bere și m-am reașezat. Prin ușa strîmtă, prevăzută cu o perdea, priveam strada. Despicătura era așa de mică, încît întîmplările se vedeau prin ea și mai clare; oamenii păreau să se miște acolo cu mult mai încet, ca și cînd ar fi vrut să dea o reprezentație; era de parcă n-ar fi trecut de la un capăt la altul al străzii prin dreptul ușii, ci se plimbau în despicătură în sus și-n jos. Nu văzusem niciodată sînii femeilor atît de frumoși și atît de provocatori. Imaginea lor îmi făcea rău aproape. Totuși eram bucuros că nu vreau mai mult decît să-i observ — plini de sine —, plimbîndu-se agale încolo și-ncoace prin dreptul reclamelor-panou. O femeie se opri în ușă căutînd ceva. Pur și simplu m-am speriat de pofta cu care am vrut să merg către ea, dar pe loc m-am gîndit: „De ce? Pentru ca să fac ce? Ar fi Iresponsabil" și iar m-am destins. Atît de inimaginabilă devenise pentru mine afecțiunea unei femei. Atît de inacceptabilă devenise pentru mine ideea că o femeie ar putea fi capabilă de afecțiune, încît pînă și gîndul că ar trebui să întind mîna îmi tăia pe loc cheful și mă făcea foarte, foarte obosit.

Pe masa de alături rămăsese un ziar; l-am luat și am început să citesc. Am citit ce se întîmplase și ce avea să se mai întîmple, pagină după pagină, cu o tihnă sporită. În rapidul de Long Island se născuse un copil; un funcționar de la stația de benzină pornise în mîini pe drumul de la Montgomery/Alabama către Savannah / Georgia, pe coasta Atlanticului. În deșertul din Nevada înfloreau deja cactușii. O simpatie forțată se stabili între mine și tot ce citeam pentru simplul motiv că era gata descris; mă simțeam atras de fiecare localitate, fiecare din personajele ce urmau îmi plăcea, chiar și relatarea despre un judecător care legase în lanțuri, de scaun, un acuzat furios îmi stîrni, dacă nu înțelegerea, în orice caz o tihnă exagerată. Nu exista nimeni cu care să nu mă fi simțit imediat înrudit. Am citit articolul unei femei care scria despre cei ce refuzau serviciul militar, s-ar fi ascuns să fi avut asemenea copii, și n-am putut să-i privesc fotografia fără un sentiment rapid de participare; și cînd un căpitan declară că, ce-i drept, ar fi văzut el ceva din helicopter într-un lan de orez, ceva ce-aducea cu un grup de femei și copii, dar putea fi deasemeni și

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

un bărbat cu doi bivoli, mi-a părut rău fără nici un înconjur, prin simpla citire a cuvintelor, că nu fusesem în locul căpitanului. Fiecare om și, mai ales, fiecare loc pe care încă nu-l cunoșteam îmi devenea prin lectură atît de simpatic, încît mă cuprinse un fel de dor de depărtări. Am citit despre un post telegrafic din Montana și despre o stradă dintr-o tabără militară din Virginia, și pe loc mi-am dorit să fiu acolo și să trăiesc acolo un timp; mi s-ar fi părut altminteri că-mi scapă ceva, ceva ce n-aș mai fi putut recupera niciodată.

Senzațiile acestea nu-mi erau noi; încă pe cînd eram copil, mi se întîmpla adeseori ca în toiul unei certe sau al unei bătăi să mi se pară totul justificat: încetam să mai vorbesc sau mă lăsam trîntit la pămînt, iar atunci cînd, încă țipînd, fugeam de cineva care vroia să mă prindă, mă opream, ba chiar mă așezam jos privindu-l cu candoare pe cel ce, din pricina aceasta, trecea foarte ades pe lîngă mine ca și cînd ar fi fugărit pe altcineva. Nici supărarea n-o țineam mult. Vorbitul îmi dădea o bună dispoziție bruscă și isprăveam cearta, împăcîndu-mă. Chiar și cînd mă certam cu Judith, cel puțin în ceea ce mă privea pe mine, cearta devia într-o parodie a certei, nu pentru că mi se părea penibilă, ci pentru că, vorbind, aveam senzația bruscă a unui fapt caraghios. Chiar și mai tîrziu, în toiul ostilităților, simțeam că în secunda următoare aș putea la fel de bine să rîd, și poate că ar fi trebuit să și rîd, repede, dar noi ne dușmăneam deja atît de tare, încît chiar și un rîs împăciuitor n-ar fi făcut decît să-l rănească pe celălalt. Faptul că după atîta vreme, aici, la New York, simpla lectură a unui ziar mă atrăgea către tot în chip atît de ciudat, mă speria. Dar acum nu voiam să mă preocupe asta. De altfel, senzația aceasta fu scurtă. Cînd m-am gîndit la ea trecuse deja, ca și cînd n-ar fi existat niciodată; și cînd m-am aflat iarăși afară, pe stradă, eram din nou singur. Mergeam fără scop, dar plin de curiozitate. Pe „Times Square" m-am uitat în reviste sexy; pe reclamele luminoase de pe Broadway am citit ultimele știri; mi-am potrivit ceasul după ceasul clădirii presei. Străzile străluceau atît de puternic, încît pe ușițele lăturalnice, întunecoase, făceai cîțiva pași orbit. Citisem în ziar că în Central Park se redeschisese un restaurant care arsese pînă în temelii și la a cărui decorație ulterioară se folosiseră cîteva relicve ale incendiului.

Pe cînd mergeam de-a lungul trotuarului căutînd un taxi, cineva îmi oferi un bilet pentru un spectacol de music-hall. Voisem să merg mai departe; apoi mi-am amintit că joacă în el Laureen Bacall, care, cu zeci de ani în urmă, femeie tînără și viguroasă, se aplecase într-un film de Howard Hawks peste umerii pianistului, într-o speluncă de port, și apoi, rezemată de pian, cîntase un cîntec cu voce groasă și răgușită. I-am dat omului douăzeci de dolari și-am alergat cu biletul în mînă spre teatru.

Ședeam chiar în față, acolo unde orchestra răsuna cel mai tare din fosă; ca și ceilalți, țineam haina pe genunchi. Laureen Bacall era cea mai bătrînă de pe scenă, chiar și bărbații păreau mai tineri. Nu mai ședea și nici nu pășea tiptil de ici colo ca atuncea, în bombă, ci se mișca mult. O dată dansă chiar pe mese cu niște bărbați tineri cam pletoși, cu lanțuri atîrnate de gît. Chiar și cînd cădea din picioare de oboseală, trebuia să sară imediat în sus din cădere și să continue să se prefacă. Fiecare din mișcările ei trebuia s-o contrazică pe cealaltă pentru ca figurile să fie amuzante. Încă de pe cînd vorbea la telefon trebuia să-și tragă pantofii pentru ca să poată fugi fără pauză, iar după fiecare propoziție pe care o spunea își schimba cel puțin poziția picioarelor. Avea ochi destul de mari și i se roteau în orbite cu fiecare mișcare. La fiecare nouă scenă apărea în alt costum, deși abea avea timp să se schimbe. Numai atunci cînd, cu brațele ei lungi și drepte, înălța simplu sticla de whisky începeai să te simți bine pentru ea. Altfel nu simțeai decît că nu-i mai făcea nici un fel de plăcere, de cînd nu mai jucase în filme, să trăiască aici, din gesturi care nu i se potriveau. Așa că o priveai

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ca pe cineva care tocmai atunci muncea sub demnitatea lui şi pe care, privindu-l, nu puteai decît să-l jigneşti. Îmi veni în minte Judith, mişcările ei zilnice se compuneau din numeroasele mici poze pe care trupul Laureenei Bacall le efectua acum maşinal. Fără să vrea, mă gîndeam, într-un magazin de îmbrăcăminte lua rapid morga unei cliente simandicoase, se oprea chiar la intrare şi privea împrejur fără să vadă pe nimeni; şi abia cînd vînzătoarea se apropia îi acorda atenţie mirată, părea să descopere, în cele din urmă, acolo, pe cineva. Pe scenă era schimbată: simplitatea cu care se mişca acolo nu era nepăsarea idioată cu care oamenii naturali, chiar şi atunci cînd sînt actori, hoinăresc de colo colo, ci o clarificare dincolo de persêverenţă şi pe care abia pe scenă putuse să o atingă. Oricît de mult juca şi şarja îndeobşte, pe scenă se liniştea, şi în raporturile cu ceilalţi manifesta un altruism dezinteresat; aproape că o uitai după aceea, atît de firesc îşi juca rolurile.

Prin gîndurile astea şi prin faţa teatrului trecu o maşină de poliţie cu sirenă chelălăitoare, acoperind aproape complet orchestra. Apoi am văzut, însă, o foaie din programul de sală plutind în jos de pe balustrada unui balcon, şi felul de a se mişca încolo şi-ncoace al hîrtiei mi-a dat siguranţa că exact în momentul acela Judith şedea undeva într-un local, mîncînd fără grijă, repetînd o comandă cu degetul mic ridicat, atît de pătrunsă de întîmplare, încît nu se putea gîndi la absolut nimic altceva. Cum se iţea dirijorul în fosa orchestrei! Şi ce perfect erau călcaţi pantalonii actorilor! Şi cum lingea rivala acum vermutul dimprejurul măslinei, vîrîndu-şi apoi şi măslina în gură! Nu putea să i se fi întîmplat ceva! Era de neimaginat ca ea să nu se simtă bine, acum, undeva. Pe banii mei! Mi s-a făcut foame şi-am plecat încă în pauză la restaurantul din Central Park.

Mult după miezul nopţii, m-am întors, pe jos, la hotel. I-am cerut portarului de noapte biletul meu pentru Philadelphia, apoi m-am dus în barul care se numea Barul Albastru şi-am băut Kentucky Whisky încet, fără să mă îmbăt. Am luat de pe o masă vederi cu hotelul şi-am scris multor oameni — cu unii dintre ei nu corespondasem niciodată. De la un automat din holul hotelului am luat mărci poştale şi-am aruncat vederile, pe loc, în cutia poştală. M-am dus înapoi în bar, m-am aşezat într-un fotoliu larg, de piele, cu care puteam să mă învîrt, şi-am ţinut paharul în palmă. Din cînd în cînd, mă aplecam şi beam cîte o înghiţitură. Barmanul se apropie şi puse scrumiera pe o altă masă unde şedea o doamnă bătrînă care, din cînd în cînd, chicotea. Apoi, scoase din sacul de mînă pe care-l avea un carnet de notiţe în care de fiecare dată scria ceva cu un pix argintat. În sfîrşit, eram pentru a doua oară obosit în noaptea aceea, am mai luat o vedere din teanc şi am luat-o pe jos pînă în camera mea.

Pe podea, în cameră, se afla o foaie albă de hîrtie. Am crezut întîi că este o înştiinţare pentru mine şi-am ridicat-o. Era însă doar cartea de vizită a proprietarului hotelului, căzuse din fructieră. Am sunat încă o dată jos şi-am rugat să fie pusă în funcţiune instalaţia de aer condiţionat. Apoi m-am băgat în pat fără să mă spăl şi l-am deschis pe „Heinrich cel Verde".

Am citit cum Heinrich Lee şi-a făcut la şcoală primul duşman. Un coleg îi sugerase să pună pariu pe toate lucrurile care dăinuiau în natură: pe ce par s-ar aşeza o pasăre, cît de tare s-ar îndoi un copac din cauza vîntului, dacă al cincilea sau al şaselea val de pe lac va fi mare. Aşa dobîndi Heinrich patima întrecerii, pierdu adesea şi cînd nu mai putu să plătească — cei doi, deveniţi între timp duşmani, s-au mai întîlnit o singură dată, pe o potecă dintre stînci. S-au repezit pe loc unul la celălalt şi s-au luptat pe tăcute şi îndîrjit. Heinrich se încleştase de adversar cu o linişte de moarte, îl lovi din greşeală cu un pumn în obraz şi simţi o durere atît de vie cum n-avea să simtă niciodată de-atunci înainte. Imediat după aceea trebuise să

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

plece din școală și veni la țară unde privi pentru întîia oară liber natura, simțind imboldul necunoscut de a o desena fără întîrziere.

Crescusem la țară și-mi venea foarte greu să-nțeleg cum ar fi fost în stare natura să-l elibereze pe cineva de ceva; pe mine mă oprimase doar, sau poate că mă simțisem eu strîmtorat în mijlocul ei. Miriștile, pomii, pășunile mi se păreau neatrăgătoare și aveau ceva amenințător. Învățasem să le cunosc mult prea de aproape: alergam desculț peste miriște, îmi julеam pielea de scoarța copacilor cînd mă cățăram, pe pășuni se mergea în cisme de cauciuc, pe ploaie, în spatele vacilor care urinau. Dar abia acuma am observat că aceste mici neplăceri se făcuseră simțite atît de puternic pentru că niciodată nu mi se îngăduise să mă mișc liber în natură: livezile de pomi erau ale altora, din drumul cărora trebuia să fugi peste cîmpuri, iar îngrijind vitele nu primeai drept răsplată decît cismele de cauciuc pe care altminteri nici n-aveai cum să le folosești.

Fiindcă pruncul era aruncat imediat să lucreze în natură, nu se năștea nici un fel de privire pentru ce era în preajmă, cel mult o vagă uimire pentru crăpăturile dintre stînci, pentru scorburi și pentru găurile din pămînt în care puteai să dispari și, mai ales, pentru toate felurile de încăperi subterane. Mă atrăgeau și desișurile, porumbiștile, alunișurile stufoase, defileurile și rîpele rîurilor. Îndrăgeam casele și străzile mai mult decît natura, aici puteam să fac cu mult mai puține lucruri oprite. Dacă vîntul clătina un lan de grîu mă enerva pentru că îmi vîra păru-n ochi, cu toate că mai tîrziu îmi imaginasem adeseori un lan de grîu care să se legene încoace și-ncolo pe vînt, tocmai pentru a pretexta cît de stînjenit m-am simțit totdeauna în natură, și toate astea numai din cauză că nu mi-am putut îngădui nimic, niciodată, în mijlocul ei.

Pusesem deja cartea de-o parte și zăceam în camera întunecoasă. Instalația de aer condiționat bîzîia ușurel și, treptat, am început să mă privesc cum adorm. Ușa băii se transformă într-o casă albă, pe un deal. Cineva încerca să respire pe nas, și la poala unei stînci, adînc sub mine, scheuna drept răspuns un cîine. M-am întors pe partea cealaltă și-am început să mă rostogolesc pe un povîrniș. Am căzut în albia secată a unui rîu în care se aflau umerașe de haine și cisme rupte de cauciuc și m-am ghemuit pentru somn. Ploaia susura, se-apropia și o viitură de ape cu muget puternic fără să ajungă însă aproape. „Am uitat să mă-nscriu în cartea de oaspeți".

A doua zi dimineața, puțin înaintea amiezii, în gara Pensylvannia, am luat trenul companiei „Pen Central" spre Philadelphia.

În Phoenixville, la vest de Philadelphia, locuia o femeie căreia îi scrisesem deja că poate am s-o vizitez. O chema Claire Madison. În urmă cu trei ani, cînd fusesem pentru prima oară în America, avusesem o legătură cu ea. Ne cunoscusem foarte puțin, și pentru că fusesem atît de pripit a trebuit să mă gîndesc adeseori la asta.

I-am căutat numele în cartea de telefon și am sunat-o.

— Unde ești? m-a întrebat.

— În Philadelphia, i-am răspuns.

— Mîine plec cu mașina cu copilul la St. Louis, spuse. Vrei să mergi și tu?

Ne-am înțeles ca a doua zi, către prînz, să fiu în Phoenixville; după somnul de după-amiază al copilului, urma să plecăm.

Închise imediat și eu am rămas la telefon. Pe noptieră era un ceas mic, electric. O lumină sumbră ieșea din cadran în camera întunecată. După fiecare minut, cînd se schimba cifra, hîrîia ușor. Am scos ceasul din priză, astfel că în odaie se făcu întuneric complet. Claire avea cam treizeci de ani cînd ne-am văzut prima oară. Era mare și avea buze groase, care, cînd zîmbea, nu se dezlipeau ci se subțiau vagi. Și obrazul îi era mare, nepotrivit pentru dezmierdări. Era imposibil s-o alinți. Nu vorbea niciodată despre ea și nici mie nu mi-a trecut vreodată prin cap că s-ar putea

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

spune ceva despre ea. Era atît de prezentă prin ea însăşi încît nu mai era nimic de adăugat. Aşa că vorbeam cu ea despre mine sau despre alte lucruri, aşezaţi în faţa ferestrei, şi era singura noastră posibilitate de a fi afectuoşi. Altceva ar fi fost deplasat, ne-ar fi obosit peste măsură. În ultima zi am mers la ea şi mi-a strigat dinăuntru să intru că uşa este deschisă: această uşă deschisă şi felul în care ea se mişcă după ce-am intrat în odaie fu semnul, ca în vis, că trebuie să mă apropii, s-o iau în braţe şi s-o sărut. M-am ridicat în picioare cînd mi-a venit faptul ăsta în minte, pe urmă m-am aşezat iarăşi, apăsîndu-mi orbitele ochilor pînă cînd m-au durut. Şi murmurul acela lung pe care îl scoase dezbrăcîndu-se! Şedeam cu spatele unul spre altul, vorbind cu voce străină, apoi ne privirăm tot mai adînc, mîngîindu-ne pe tăcute, cu priviri intime dar totuşi goale, pînă cînd am început să tuşim de plăcere, dar cu toate acestea, despărţindu-ne de fiecare dată, cu jenă, ne priveam din vîrful picioarelor şi pînă în ochi unul pe altul, trebuia iar să ne întoarcem cu spatele şi careva murmura iarăşi, cu voce schimbată, pînă cînd celălalt îl întrerupea cu noi mîngîieri afectate. Iar uşa de care se sprijinea nu era decît uşa unui mare frigider american. Apoi, în timpul mîngîierilor noastre pe jumătate gingaşe, îmi aparţinu. Ar fi trebuit să-i mai spun şi numele, dar n-am putut. Preda germana la un colegiu. Tatăl ei se stabilise după război în Heidelberg şi în loc să o cheme acolo, îi scria mereu în scrisori să înveţe limba germană. Fusese căsătorită o vreme. Copilul pe care îl avea nu era al meu.

Pe la prînz, în ziua aceea, am ajuns la St. Louis. În zilele care urmară, am stat tot timpul împreună cu Claire şi fetiţa ei. Locuiam la prietenii pe care Claire îi numise o „pereche de îndrăgostiţi" şi stăteam aproape tot timpul în casa din Rock Hill, o suburbie din vestul St. Louis-ului, mai aproape de inima statului Missouri. Era o casă de lemn pe care tocmai o văruiau, şi le-am ajutat la lucru. N-am aflat niciodată cum îi chema de fapt, cei doi nu se strigau niciodată altfel decît cu nume noi, de alint. Văzîndu-i, la început, m-am gîndit la dorinţa lor de-a trece cît mai neobservaţi, despre care Claire îmi vorbise deja, apoi la o a doua privire, am uitat iarăşi ceea ce s-ar fi putut spune în general despre ei şi i-am observat, curios, doar din punct de vedere al modului lor de-a trăi. Femeia voia tot timpul să pară misterioasă, bărbatul făcea pe decepţionatul şi pe jignitul, dar dacă stăteai mai multă vreme în preajma lor vedeai că femeia nu avea absolut nici un mister, iar bărbatul era de-a dreptul voios şi mulţumit. Cu toate astea, în fiecare dimineaţă trebuia iarăşi să te obişnuieşti cu faptul că feţele lor, prefăcut misterioase şi decepţionate, nu însemnau nimic. Bărbatul picta afişe pentru filmele noi din St. Louis, soţia îl ajuta pictînd fundalurile. El făcea şi tablouri cu reprezentări din colonizarea vestului, peisaje cu căruţe cu coviltir şi vapoare cu aburi, şi le vindea magazinelor. Afecţiunea lor era aşa de impetuoasă încît se transforma tot mereu într-o scurtă iritare. Ce-i drept, presimţeau din timp iritarea aceasta şi se calmau unul pe celălalt pe cît le stătea în putinţă, dar tocmai încercarea aceasta de-a se calma provoca o nouă iritare. Pentru a se linişti nu se mai dezlipeau unul de altul şi nici nu mai vorbeau, ci rămîneau într-un spaţiu cît mai îngust, mîngîindu-se şi strîngîndu-se-n braţe, tot mai iritaţi şi mai dezgustaţi, şi continuînd să se calmeze, chemîndu-se pe numele lor de alint — chiar şi pentru cauzele disputelor lor foloseau nume mici, de alint —, pînă ce, treptat, se relaxau cu adevărat şi reuşeau să se dezlipească. Şi astea erau singurele momente cînd dobîndeau o oarecare libertate unul faţă de celălalt. Trăiau aşa de zece ani, fără să se scape din ochi nici măcar o singură zi.

De fapt, încă tot nu ştiau cum să se poarte ca s-o scoată bine la capăt unul cu celălalt. Cînd unul din ei isprăvea vreo treabă, asta nu însemna că data viitoare o să fie tot el la rînd; dar nici că o să fie rîndul celuilalt. Fiecare îndeletnicire trebuia stabilită dela început şi pentru că de fiecare dată voiau amîndoi să o facă,

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

dura mult pînă cînd să se poată decide asupra vreunuia dintre ei. Nu acceptaseră încă roluri precise: dacă unuia dintre ei îi plăcea ce făcea celălalt, că picta, gătea, spunea ceva sau, pur şi simplu, doar se mişca, asta nu însemna că data viitoare celălalt va picta la fel, va găti aceeaşi mîncare, va spune un lucru asemănător sau va încerca să repete mişcarea; dar nu făcea nici contrariul, ci în relaţia sa cu celălalt trebuia s-o ia de fiecare dată dela început. Dar dacă unuia i se-ntîmpla ca ceva din ce făcea celălalt să-i displacă, cel vinovat nu bătea în retragere, ci mai întîi încerca să arate că ăsta ar fi modul lui de-a trăi.

Erau aşa de preocupaţi unul de altul, încît pînă şi cele mai mici obiecte pe care le adunaseră de-alungul existenţei lor comune deveniseră la fel de preţioase ca părţile propriului lor trup. Îngrămădeau obiecte de uz casnic şi mobile ca şi cînd lucrurile acestea, la rîndul lor, i-ar fi ajutat să se simtă ei înşişi în siguranţă. Cînd copilul sparse odată un pahar a fost evident cît de tare s-au speriat şi cît de mult s-au mîhnit. Unul din ei a măturat cioburile în tăcere, în timp ce celălalt stătea alături, neconsolat. Atunci cînd povesteau despre oameni care trecuseră pe la ei, aminteau negreşit şi ce isprăvi lăsaseră-n urmă: unul se sprijinise de perete uitînd acolo urma călcîiului, altul rupsese agăţătoarele prosopului, cel de al treilea îşi lăsase amprenta pe un tablou încă ud, un altul împrumutase o carte pe care uitase s-o mai restituie. Spunînd asta, arătau către locul gol din bibliotecă şi deodată îţi dădeai seama cum feţele lor atît de prefăcut tainice şi jignite concordau pe deplin cu starea de spirit pe care-o aveau, exprimînd totodată atitudinea lor faţă de lumea înconjurătoare, ostilă, iar cînd cioburile de sticlă căzură în cutia pentru gunoi, puteai să observi cu îngrijorare cum se priveau unul pe celălalt cu tristeţe, din nou dezamăgiţi. Şi nu te certau, spunîndu-ţi-o-n faţă, deschis, ci acordîndu-şi, în faţa ta, o atenţie mult prea exagerată, ocupîndu-se numai unul de altul şi, în felul acesta, tu fiind de la sine exclus.

Erau amabili cu oricine, primeau mereu musafiri cu voluptatea de a fi iarăşi dezamăgiţi pentru a se putea agăţa unul de altul. Dacă te apropiai de un lucru te preveneau imediat descriindu-ţi rolul pe care acest lucru îl jucase în viaţa lor sau ţi-o luau înainte dîndu-ţi o pildă fără cuvinte despre modul cel mai corect în care se cădea să umbli cu-acel obiect. Îşi alintau lucrurile atît de mult, încît în loc să le posede împreună şi le atribuiau pe fiecare în parte unuia dintre ei. Fiecare detaliu era apărat tocmai prin aceea că era dedicat dinadins numai unuia dintre ei. Şi asta nu se-ntîmpla numai cu inelele de ţinut şerveţele, cu monogramele de pe prosoape şi aşternuturi, ci şi cu vreo carte oarecare, vreun disc sau vreo pernă decorativă. Fiecare ungher din casă era repartizat şi aparţinea ori numai unuia ori numai celuilalt, dar niciodată amîndurora. Bineînţeles că le schimbau între ei, foloseau în chip firesc teritoriul celuilalt, dar tocmai ideea că foloseau un lucru dedicat celuilalt părea abia să-i lege şi mai mult. Prin aceste prescripţii îşi dăruiseră un soi de constituţie cu care puteau să imite legenda lui El Dorado, statul inexpugnabil,dar care lăuntric se autodetermina pe deplin.

Pînă şi treburile zilnice şi le luau atît de mult în serios, încît ele se desfăşurau ca nişte solemnităţi. Atunci unul devenea servitorul celuilalt. Dacă bărbatul avea intenţia să picteze un tablou pentru vreun magazin, femeia făcea toate pregătirile: întindea pînza, înşira tuburile cu vopsele, aranja pensulele, trăgea perdeaua în timp ce bărbatul mergea încolo şi-încoace cu braţele încrucişate; dar dacă femeia pregătea de mîncare, bărbatul era acela care-aducea cele de trebuinţă atît de la îndemînă, încît femeia nu trebuia să oficieze decît cîteva gesturi majestuoase pentru a găti. Orice ajutor din afară la îndeletnicirea efectivă îi enerva. Astfel, la văruitul casei nu m-au lăsat decît să pun scările sau să amestec vopselele; dacă aşi fi făcut mai mult, ar fi putut să se simtă jigniţi.

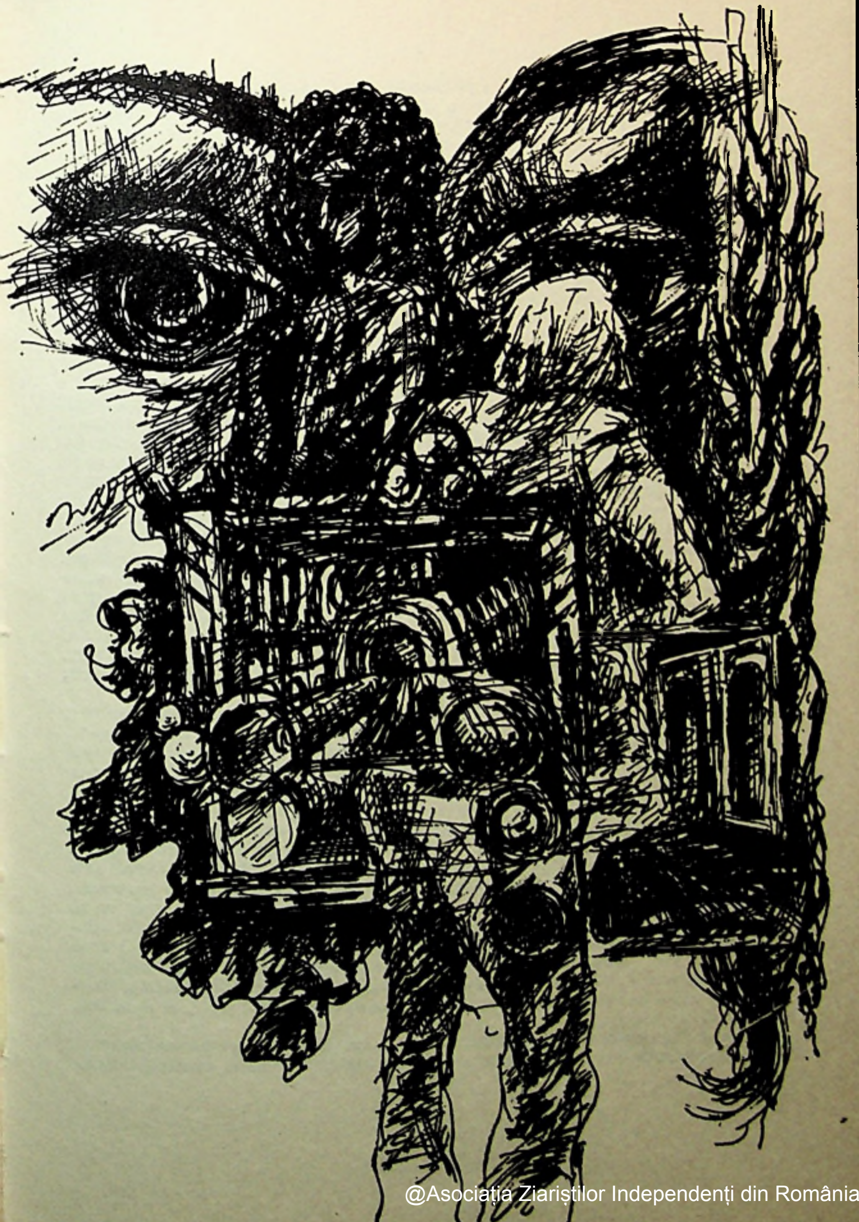
@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Afecţiunea lor răsucită spre înăuntru mă neliniştea. Purtarea lor părea să-mi reproşeze că eram singur şi că o lăsam şi pe Claire singură. Atunci trebuia să privesc spre Claire pentru ca să-mi aduc aminte cît de inimaginabil era s-o vezi altfel decît singură. Eram adeseori împreună şi ne despărţeam iar, fără să ne simţim străini dar şi fără să ne solicităm. Mai mult de atît nu eram în stare şi nici Claire nu părea să ştie că ar fi putut fi altfel.

În zilele acelea am simţit pentru prima oară şi un soi de chef de viaţă, nu numai febril ci şi de mai lungă durată. Şedeam acolo, mîncam şi beam, împăcat cu mine. Vital însă n-am devenit, ci mai degrabă leneş, aproape că nu mă mişcam, nu mă mai băgam atîta în seamă, nu mă mai concentram nici asupra celorlalţi, cum făcusem odinioară, toate observaţiile se întîmplau fără încordare, ca urmare a unui sentiment de vieţuire în general.

Tot la St. Louis i-am povestit lui Claire povestea cu Judith. Nu-mi mai era teamă de ea şi aşa cum, adeseori, vrînd zadarnic să scoţi un şurub ai apoi, brusc, sentimentul că data viitoare lucrul acesta va merge, am reuşit şi eu, în sfîrşit, să pot să vorbesc fără nici un efort. „Mi-a fost teamă să n-o omor, lovind-o", am spus. „Şi mi-e frică şi-acum. Odată ne-am strîns de gît pe stradă şi după aceea m-am dus în casă şi mi-am spălat mîinile automat. Altădată ne-am reîntîlnit după o vreme ceva mai îndelungată. La început a renăscut o veche indulgenţă, dar după numai cîteva minute, după cîteva întrebări, am avut brusc impresia că în mine s-a descărcat rezervorul unui closet care abia se umpluse cu apă. Ce-i drept, mai trăiam împreună, dar atît de jalnic încît, de pildă, la mare, ne ungeam fiecare singur pe spate. Cel mai bine mergea încă atunci cînd păşeam pe stradă alături. Cu toate acestea, nu ne părăseam niciodată, după cîte o scenă mergeam cel mult pînă pe balcon, apoi intram iarăşi în cameră. Ne mai temeam încă unul de soarta celuilalt şi odată, cînd am bătut-o pe întuneric, puţin timp după aceea m-am uitat să văd unde este, am luat-o în braţe şi-am întrebat-o dacă mai trăia". Cînd încerc să-mi explic cum s-au petrecut toate astea, întîmplările se volatilizează devenind simple păreri, şi-atunci am senzaţia că-i fac lui Judith o nedreptate jucînd jocul unor motive dinainte prestabilite, în care fiecare întîmplare este răstălmăcită, devenind un neadevăr. „Nu ne-am despărţit pentru că nici unul din noi nu voia să abandoneze. De fapt, nici nu era aşa de important să ai dreptate reproşîndu-i ceva celuilalt; mai important era, şi asta şi urmăream, să-l laşi pe celălalt după asemenea grave reproşuri să comită el însuşi o eroare. Dacă unuia i se imputa ceva, fiecare din mişcările lui era după-aceea observată pentru ca să se demaşte el însuşi. Cel mai rău era că nu ne mai învinovăţeam reciproc ci căutam în secret situaţii care să-l compromită pe celălalt. Nu ne mai certam, căutam să ne umilim. Astfel, mai spălam încă o dată vasele pe care le spălase celălalt, strîngeam imediat patul cînd unul din noi se scula, făceam pe ascuns cîte-o treabă pe care deobicei o făcea celălalt, mutam la locul lui un obiect care fusese greşit aşezat. La un moment dat, Judith începu să care obiecte grele dintr-o cameră în cealaltă şi duse gunoiul fără ca eu să am dreptul să o ajut. „Tocmai asta făceam" spunea ea. În felul acesta încercam să ne-o luăm înainte, eram din ce în ce mai harnici, din ce în ce mai zeloşi. Fiecare căuta să vadă ce-ar mai putea face, nu ne mai acordam nici un pic de răgaz, şi nu argumentele hotărau o dispută, ci duelul activităţilor la care ne dedam imediat după aceea. Şi nu ceea ce făceai era determinant pentru finalul acestor dueluri, ci succesiunea în care procedai. Un ritm greşit, un drum în plus, o ezitare înaintea acţiunii următoare te puneau brusc în situaţia de a nu mai avea dreptate. Cîştiga întotdeauna cel care găsea, fără să stea pe gînduri, drumul cel mai scurt pentru ceea ce îşi propusese. Aşa că, din ură, ne mişcam unul pe lîngă celălalt ca într-un balet, cu o graţie din ce în ce mai aleasă, şi atunci cînd ne reuşeau toate, şi mie şi ei, ne tratam iar, o vreme,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ca nişte egali. „Ca perechea asta de-ndrăgostiţi, ne atribuiam, unul altuia, toate lucrurile din jur" am spus, „dar nu din afecţiune ci din duşmănie, şi mutam duşmănia aceasta şi asupra lucrurilor".

Cu ultimii bani, am mers cu un taxi prin statul Oregon. Era o zi întunecoasă, ca şi făcută să fii pe drum, dar numai prin ploaie se lumina cînd şi cînd. Ţineam aparatul de fotografiat pe genunchi, erau multe de văzut, în sus şi-n jos, la stînga, la dreapta, dar eu eram prea trist pentru a fotografia.

Din cînd în cînd adormeam; cînd mă trezeam, acolo unde tocmai văzusem o creastă pleşuvă de stîncă, se întindea lunca unui rîu, iar la următoarea deşteptare treceam din nou prin păduri întunecoase de brad, şi-a trebuit să mă aplec pe fereastră ca să văd o bucată de cer. Şi iarăşi pogorî o aversă, geamurile deveniseră opace, trebuie să fi dormit, căci în clipa următoare geamurile erau iar uscate şi curate, soarele lumina slab, în dreptul ferestrei se înălţa un zid uriaş de stîncă cenuşie. M-am îndreptat, m-am scuturat, zidul de stîncă se lăţea pînă la orizont, era Oceanul Pacific. „Aici cobor".

În geamurile ultimelor case se oglindea deja marea. Zău că da: crematorii mistuite de foc. În faţa unei case se rotea un glob de lampă albăstrui: o frizerie. Înăuntru era o singură femeie, vîrîtă sub cască pînă la ochi, coafeza şedea în faţa ei pe călcîie şi-i lăcuia unghiile de la picioare. Femeia îşi răşchira degetele şi ele erau destul de strîmbe şi de diforme şi articulaţiile aveau bătături; astfel am recunoscut-o pe Judith: fusese de foarte tînără vînzătoare şi din cauza asta îşi nenorocise picioarele. Şi-apoi, am văzut atîrnată la garderobă poşeta maro din piele de căprioară: pe jumătate deschisă, fără-ndoială că Judith scosese din ea mantila de coafat, pe care o purta acuma pe umeri. Era din brocart şi strălucea intens în soarele care asfinţea. „A călătorit în America cu mantila de coafat" m-am gîndit tare. În timp ce manichiurista îi lăcuia acuma şi unghiile mîinilor, am observat cum Judith îşi cuprinde cu două degete de la un picior degetul mare de la celălalt. Vise, să te trezeşti dimineaţa şi să scuipi din gură o rîmă. Nu puteam să-mi întorc privirea de-acolo. Judith se mişcă pe scaun cu o zmucitură nervoasă de parcă ar fi anticipat ceva. Într-o amintire enigmatică scîrţîi pătrunzător un dop care fusese scos dintr-o sticlă, cu gura.

Schelete de peşti între gratiile canalelor; bureţi între crăpăturile barăcilor; oameni care ieşeau în faţa caselor priveau cerul şi iarăşi intrau. Un beţivan cu prohabul deschis, pielea goală pe dedesubt, dădu colţul şi veni ţeapăn direct spre mine. I-am făcut loc şi el s-a împiedicat exact în punctul unde stătusem şi căzu cu burta într-o băltoacă de ploaie.

Deşi lămpile de neon de pe străzi se aprinseseră, era încă lumină; unul din tuburi fila. Aveam în gură un fir de păr care nu se mai desprindea. Îmi şi plăcea, aveam în felul acesta, mergînd, un gest care mă preocupa. Din cînd în cînd fugeam. Am mers de-a lungul şoselei de coastă unde nu mai erau case, pînă ce am văzut cele două stînci negre din mare. Aici am traversat şoseaua şi m-am aşezat pe geamantan în golful care fusese însemnat pe vedere cu o cruce. Soarele tocmai asfinţise, se pornise vîntul. Am privit plaja care se întindea, destul de adîncă sub mine. Era stîncoasă, în apa înspumegată pluteau trunchiuri de lemn. Terasa era prevăzută cu o balustradă. Mai stătea acolo şi o femeie cu un copil idiot care se tot căţăra pe parapet. Femeia îl ţinea strîns, el striga încontinuu către marea de dedesubt, lăsîndu-se, în cele din urmă, luat. Un autobuz cu placarta BAY CITY opri, ei se urcară, eu am rămas singur.

Am privit peste Oceanul Pacific. Deşi apa mai lucea încă pe urmele soarelui, era întuneric. Am vrut să-mi reamintesc prima impresie, peretele de stîncă înălţîn-

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

du-se rigid, dar el rămase în fața mea ca o mare întinsă, pînă cînd creierul mi se crispă.

Prima impresie despre Judith: de ce n-o mai puteam rechema? Încercasem: o afecțiune dulce care mă înălța făcîndu-mă ușor ca un fulg. Nu era oare asta măsura pe care trebuia s-o așezăm între noi? O uitasem, ne mai priveam doar cu fețe schimonosite.

Iarăși cu ochii spre mare: era atît de pustie, părea de parcă m-ar fi înghițit. Nori groși de ceață alunecau peste plajă. De oboseală, părțile simetrice ale trupului meu se desfăcuseră, îmi era rău din cauza spațiilor ce se căscau. Împiedicat, murdar, pocit. Mă simțisem prea multă vreme la largul meu în pozele disponibile, la alegere, ale înstrăinării: mă îndepărtasem de toate, pe măsură ce le lăsasem să devină „ființă" „făptura aceasta" spusesem despre Judith, „obiectul acesta": „acesta, aceasta". Mi-am vîrît ambele brațe între picioare și m-am ghemuit. Un helicopter zbura jos, deasupra șoselei, iluminînd asfaltul.

M-am uitat de jur împrejur și-am văzut-o pe Judith, cu geanta, apărînd printre ultimele clădiri din Twin Rocks. Se opri pe cealaltă parte a șoselei, se uită în stînga și-n dreapta, apoi traversă. Purta o basma, poate că nu i se uscase încă părul. În spatele ei era aproape întuneric, îndreptase revolverul asupra mea. „Mă ia-n serios", m-am gîndit. „Zău că mă ia în serios!" Trase piedica. Zgomotul fu atît de slab, că nu puteai să-l auzi decît în închipuire și nici nu puteai să crezi în el. Mă făcusem cenușă, cu toate că eram încă-ntreg, dar la cea mai mică atingere m-aș fi împrăștiat. Vasăzică asta era! Pentru asta crezusem că fusesem născut. Dezamăgit, m-am sculat de pe geamantan și-am mers spre ea. Ne îndreptam unul spre celălalt cu fețe împietrite, de idol; deodată, ea întoarse capul și țipă atît de strident, încît i se sfîrși aerul așa cum li se întîmplă copiilor care urlă plîngînd. Mi-am oprit respirația cît avea ea să țipe, avea doar să țipe iar, mai departe, încă o dată, mai tare; dar ea rămase tăcută, înecîndu-se doar, ceva o sugruma, și i-am luat revolverul din mînă.

În românește de
RODICA DEMIAN și SÎNZIANA POP

Desenele de la pp. 63, 67 și 73
de TUDOR JEBELEANU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

PETER HANDKE

Poeme

CEEA CE NU SUNT, NU AM, NU DORESC;
NU-MI PLACE—ŞI CEEA CE MI-AR PLACE,
CEEA CE AM ŞI CEEA CE SUNT

Frază autobiografică

Ceea ce NU sunt :
Nu sunt ființă stricătoare
Nu sunt mofturos la mîncare
Nu sunt copil al mihnirii.

Ceea ce nu sunt ÎN PRIMUL, AL DOILEA ŞI AL TREILEA rînd :
În primul rînd nu sunt visător, în al doilea rînd nu
sunt eremit şi în al treilea rînd nu sunt locatar
al turnului de fildeş.

Ceea ce EU nu sunt :
EU nu sunt o voce de brută.

Ceea ce DIN PĂCATE nu sunt :
Din păcate nu sunt erou
Din păcate nu sunt milionar.

Ceea ce HAR DOMNULUI nu sunt :
Har Domnului nu sunt un automat
Har Domnului nu sunt unul cu care
poţi face ceea ce vrei.

Ceea ce ÎN FINE nu sunt :
În fine nu sunt marionetă
În fine nu sunt paznic la casa de nebuni
În fine nu sunt loc pentru depozitat moloz
În fine nu sunt societate de binefacere
În fine nu sunt consolator de suflete
În fine nu sunt casă de credit
În fine nu sunt ştergător de picioare
În fine nu sunt birou de informaţii

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Ceea ce ÎNTR-ADEVĂR nu sunt, DAR NICI nu sunt :
Într-adevăr nu sunt poltron, dar nici scîrbit de viaţă
Într-adevăr nu sunt un dispreţuitor al progresului, dar nici apologetul noului cu orice preţ
Într-adevăr nu sunt militarist, dar nici apărătorul unei false păci
Într-adevăr nu sunt adeptul violenţei, dar nici ţap ispăşitor
Într-adevăr nu sunt pesimist, dar nici utopist cu ochi azurii

Şi ceea ce PUR-ŞI-SIMPLU nu sunt :
Pur-şi-simplu nu sunt nici naţionalist nici nivelator
Pur-şi-simplu nu sunt nici adorator al dictaturii şi nici apărător al unei democraţii greşit înţelese

Ceea ce nu AM :
Nu am chef să-mi vîr nasul în treburile altora

Ceea ce nu VREAU :
Nu vreau zarvă.

Ceea ce nu vreau, DAR :
Nu vreau să spun că aici totul e în ordine, dar —

Ceea ce NU MI-AR PLACE :
Nu mi-ar place să arunc eu primul cu piatra.

Ceea ce MI-AR PLACE :
Mi-ar place ca noi să ne putem suporta.

Ceea ce DORESC :
Doresc numai binele vostru.

Ceea ce am DORIT :
Am dorit întotdeauna numai binele.

Ceea ce AM AVUT :
Am avut odinioară aceleaşi păreri.

Ceea ce AM :
Am unele probleme.

Ceea ce SUNT :
Sunt pentru.

Ceea ce SUNT ÎNCĂ :
Sunt încă aici.

Ceea ce sunt UNEORI, ŞI APOI IARĂŞI :
Sunt uneori de părere
că aşa nu se mai poate, şi apoi iarăşi —

Ceea ce SUNT :
Sunt eu!

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ÎNTRERUPERE ÎN MIJLOCUL FRAZEI

Ultima frază a băsmuitorului sună îndeobşte astfel :
„Brusc, în mijlocul tabloului, pictorul de cai încetează să picteze şi sugrumă cavalerul.
Brusc, în mijlocul ultimei fraze —

AICI STĂ CEVA PE HÎRTIE

ROLURI

Maestrul cîntăreţ, Mazetti.
Lilly, o fată.
El însuşi, domnul consilier judiciar.
Maimuţa Mamok.
Purtătorul de lectică, Rot.
Franz, chelner.
Soţia inginerului de la etajul trei stînga.
Un bufetier la circ.
Flora Foarfecă de grădină.
Bărbat îndărătul tufişului.
O preastimată doamnă.
Baronul cu panglică de doliu.
Baruh, comerciantul.
O cucoană din Berna.
Un mărşăluitor.
Fiinţe anormale şi lume de carnaval.
Două croitorese.
Genii. Oaspeţi. Servitori în livrea. Ţărani. Popor.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

NEFOLOSITELE SITUAȚII ADUCĂTOARE DE MOARTE

Pe cînd pariez cu mine însumi, pășesc orbește
spre loja ascensorului — dar liftul se află acolo :
am pierdut pariul?
O las pe seama împrejurărilor și toamna
umblu prin pădure — dar goana vînătorilor a și încetat :
m-am expus la ceva?
Mă concentrez și o iau prin mijlocul șoselei —
dar toate vehicolele trec pe lîngă mine :
ce sens a avut efortul concentrării?

Dacă mă aflu în măcelării nu mie mi se aplică
loviturile satîrului.
Dacă ating liniile de înaltă tensiune, port pantofi
cu talpă de cauciuc.
Dacă mă aplec pe fereastră, balustrada e prea înaltă.
Dacă mă împiedic, mă împiedic pe-o întindere netedă.
Dacă mi-e dat să cad, mă ocrotește norocul.
Dacă stau pe schelă, scîndura putredă nu mai există.
Dacă mă joc cu revolverul, degetele îmi sunt liniștite.
Dacă mi se întîmplă să pun piciorul pe șarpe, șarpele
a și murit :
Căderea mea în apa clocotită rămîne inutilă —
a fost doar un vis.
Nici o pagubă dacă mă devoră canibalii —
sunt numai subiectul unei glume.
Nici o importanță nu are faptul că o gorilă îmi desprinde capul —
sunt numai eroul unei simple povești.

În timp ce andreaua stă înfiptă fără folos în ghemul de lînă,
În timp ce lama de ras stă fără folos alături de chiuvetă,
În timp ce trotuarul suficient de adînc sub mine stă fără folos,
în timp ce camionul revine fără folos din ciocnirea sa cu zidul,
în timp ce ușa frigiderului cade trîntindu-se fără folos,
în timp ce acolo în dulap doza mortală stă fără folos,
în timp ce aiurea frigul de moarte domnește fără folos,
în timp ce aiurea focul atoate-mistuitor rămîne fără folos,
în timp ce aiurea se despică uriașe blocuri de stîncă,
în timp ce
împuterniciții cu omorul ucid aiurea pe alții,
în timp ce neîmputerniciții cu omorul ucid acum pe alții
și alții ucid aiurea împuterniciții cu omorul,
în timp ce
vîrfuri de cuțit,
tăișuri de seecure,
raze gama,
tăioase, muchii de piatră,
trenuri gonind nebunește,
rulouri compresoare,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

crăpături de gheţar,
elice rotitoare,
nisipuri mişcătoare,
ciuperci otrăvitoare,
mucegaiuri toxice,
păianjeni ucigaşi pe banane,
oţel fluid,
cîmpuri de mine,
smoală clocotitoare,
gaze răbufnite,
ape adînci,
rămîn nefolosite

mă aflu aici, pe locul meu,

cu un pas prea departe de coaja bananei,
cu doi paşi prea departe de elicea rotitoare,
cu trei paşi prea departe de vîrful stîlpului
care se bate-n pămînt,
cu mulţi paşi departe de vîrful cuţitului
de desfăcut scrisori, aflat lîngă mine,
şi cu şi mai mulţi paşi departe de loja ascensorului,
care iată, e goală —

şi nu inspir
şi nu expir
şi nu mă clintesc din loc.

În româneşte de PETRE STOICA

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

PETRE STOICA

HANDKE
poetul și prozatorul

Scriind despre Peter Handke, privesc îndărăt, spre acel an 1964, care mă adusese în Austria laolaltă cu încă doi colegi de breaslă. Cei ce ne-au invitat pentru o mai bună cunoaștere a vieții spirituale din țara lor, prevăzuseră în programul vizitelor și un popas la Graz, oraș cu vechi și fermecătoare așezări arhitectonice, în același timp reședință de avangardă literară (Forum Stadtpark). Acolo, ne asigura Dr. Otto Breicha, subtil critic de artă și editor pătimaș, vom întîlni un mănunchi de tinere talente pe cale de afirmare. Ținea să ne însoțească, spre a ni-i prezenta el însuși. Prefața contactului cu reprezentanții cercului s-a desfășurat într-un local pitoresc, specializat în vînzări de băuturi diabolice, în stare să te scoată din minți numai aflîndu-le denumirile: rachiu de trestie și rachiu de ardei iute (Pfefferonischnaps)! Am optat pentru ardeiul distilat, dar mă oprisem, simțind că devin rug în vîlvătăi. Gloriile, deocamdată locale, căutînd să ne impresioneze, sorbeau din infernala băutură cu nedisimulat eroism. Au tras apoi dintr-o servietă cîteva exemplare din revista lor, „manuskripte", o publicație tipărită cu eleganță și fantezie poligrafică. Se întîlneau în paginile ei, pe lîngă texte interesante, multe, prea multe creații de avangardă, care însă nu mai erau avangardă cam de un secol. Căci, Doamne iartă-mă, ce altceva putea fi așa zisa „poezie concretă" decît revenirea la încercările dadaiste? Nu întîmplător cei din Graz și-l aleseseră port-drapel pe bătrînul Raoul Haussmann, întemeietorul dadaismului berlinez („Club Dada"), atît de înspăimîntător odinioară, dacă te gîndești că unul dintre ei, Huelsenbeck, propunea „să se facă literatură cu pistolul"... Părăsind localul cu pricina, am realizat o fotografie „de grup", în care azi mai recunosc doar bărbuța lui Wolfgang Bauer. Anii, și mai cu seamă moda capilară hippye, con-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

tribuiseră la frecvente metamorfoze, care nu ocoliseră nici chipul lui Handke, pe atunci de o nobilă delicateţe adolescentină. Seara, urma să citim, oaspeţi şi gazde, la sediul grupului pe care mi-l amintesc plasat într-o ambianţă plăcută, cu interioare regizate teribilist. Dintre lecturi reţinusem două piese scurte de Wolfgang Bauer, trădînd maniera unor Jarry şi Eugen Ionescu, proaspăt asimilaţi; modelele băteau la ochi. Am rămas cu sentimentul întîlnirii cu nişte tineri inteligenţi şi răzvrătiţi, gata să ia taurul de coarne, cu toate că „muşchii" pe care ni-i arătaseră erau destul de anemici. Puţine, prea puţine lăsau să se întrevadă că, într-un timp relativ scurt, datorită lor Graz-ul va deveni capitala neoficială a literaturii austriece, că taciturnul Koleritsch va face din „manuskripte" o revistă de ţinută europeană, el însuşi impunîndu-se prin scrieri de proză, că Wolfgang Bauer va fi jucat cu piesa *Magic Afternoon* pe scenele unor mari teatre germane, că Peter Handke va ajunge scriitor de circulaţie universală . . .

Iată o lungă introducere pentru a ajunge în faţa altui an, atît de apropiat de cel al vizitei la Graz, localitate în care Handke (născut în 1942) urmase un liceu cu profil clerical, terminase dreptul şi îşi făcuse ucenicia literară. E vorba de anul 1966, moment în care „Grupul 47" se întrunise la Universitatea americană Princeton. Urcat la tribună, „provincialul" Handke s-a remarcat într-un mod atît de impresionant, încît presa de peste ocean îl înregistra prin necontenite elogii. Îşi făcuse un nume strălucit, dar nu prin propria-i operă literară, inexistentă la acea dată, ci prin vehemenţa criticilor aduse paginilor supuse lecturii de invitaţii clanului. Reproşurile sale amare şi greu de respins, vizau de fapt întregul „Grup 47", retras din opoziţie, membrii lui ajungînd nişte băieţi arivişti cu arsenal critic redus la butoaie cu pulbere umedă... Cele constatate: pasivitatea, sleirea elanului creator, absenţa incisivităţii critice, urma să le reanime Handke însuşi, în calitate de prozator, poet, dramaturg şi eseist.

De la palpitantul episod american s-a împlinit un deceniu, răstimp în care Peter Handke publicase DOUĂZECI de cărţi, fiecare, în parte, bucurîndu-se de succese remarcabile, reeditările, distincţiile şi premiile literare venind unul după altul ca o fatalitate de neocolit! Cu prilejul obţinerii „Premiului Gerhart Hauptmann", manifestase o atitudine de tînăr cumplit de furios, atitudine specifică vremii şi cu rezonanţă în oraşul decernării (Berlinul de Vest), turn Babel modern, loc de adunare al tuturor limbilor instigatoare la justificate şi nejustificate răzmeriţe. Tradiţionalul „cuvînt de mulţumire" fusese transformat de proaspătul ieşit din cercul lui „Forum Stadtpark" într-un pamflet dur la adresa societăţii contemporane. Un pamflet valoros din punct de vedere literar, sporindu-l aureola operelor publicate cu neobişnuită hărnicie: Romanele *Bondarii (Die Hornissen)*, *Negustorul ambulant (Der Hausierer)*, *Teama portarului la lovitura de 11 metri (Die Angst des Tormanns beim Elfmeter)*, piesele de teatru *Insultarea publicului (Publikumsbeschimpfung)* şi *Kaspar*. Şi întrucît tot sînt la capitolul enumerărilor, amintesc şi rîvnitul premiu „Georg Büchner", obţinut de Handke în 1973, substanţial sub raport financiar şi în acelaşi timp simbol al unei consacrări definitive. Menţionînd şi faptul că la numai treizeci şi cinci de ani pe care îi are, Peter Handke este obiect de studiu la universităţi, că opera ce îi poartă numele cunoaşte traduceri pretutindeni în lume şi că savanta publicaţie „Text + Kritik" i-a dedicat trei numere monografice, ne putem face o imagine, fie ea şi aproximativă, despre înălţimea piedestalului pe care stă în literatura europeană.

În ce constă explicaţia succesului de care se bucură fără contenire opera acestui scriitor de origine austriacă, strămutat acum pe cheiurile Senei? Ni-l explică subiec-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

tele şi temele tratate, mai mult sau mai puţin originale, şi de regulă diversificate? Mulţumită unui stil variat cu dezinvoltură? În primul rînd, Handke s-a impus printr-un stil cînd sacadat şi ritmat (*Insultarea publicului*), cînd simplu şi prozaic sau „banal" şi plin de locuri comune, cu clişee verbale inspirat alese, ca bunăoară în splendidul volum de versuri *Lumea interioară a lumii din afara lumii interioare*. În ansamblu (cum afirmasem într-o notă precedînd un grupaj de texte prin care „Secolul 20" îl făcea cunoscut publicului românesc), preocuparea lui se concentrează, pînă la un punct, asupra „manipulării cuvîntului". Astfel, cuvintele primesc o însemnătate şi o funcţie aparte, ele fiind manipulate asemenea vieţii şi societăţii în care trăieşte scriitorul. Menirea lor este să reflecte sub formă lingvistică o anumită realitate. De aici şi concluzia logică: dacă lumea este paradoxală şi absurdă, şi limbajul se cere transformat în paradox. Această tendinţă reiese pregnant în evidenţă în piesa *Kaspar*. Acelaşi lucru se poate afirma şi despre voita banalitate a limbajului său, pur şi simplu reflex al unei existenţe banale izvorîte din solul arid al tehnocraţiei. Trebuie reţinut însă că în cazul lui Handke nu avem de a face cu experimentul literar gratuit, frecvent întîlnit la numeroşi contemporani, care îşi închipuie că e suficient să descătuşeezi limba, s-o sfîrteci, s-o „analizezi", spre a protesta împotriva „societăţii de consum"! Strădanii deşarte, fără ecou, după cum constată în prezent înşişi teoreticienii acestei aventuri pseudoavangardiste. Încă de la începuturi, tînărul scriitor austriac ţine ca literatura să-şi păstreze substanţa, mesajul, comunicarea. O nobleţe estetică pe care publicul cititor i-a onorat-o. Tot aşa cum i-a onorat şi maniera criticii; una subtil ironică, iritarea şi agresivitatea nefiind brutale şi declarate făţiş sau trîmbiţate (ca, vai, la Rolf Hochhuth sau Peter Weiss, autori de sezon şi scandal, fără şansa supravieţuirii), ci insinuantă, sugerată cu rafinament artistic. În felul acesta, realitatea e supusă unei dezbateri complexe şi cu caracter mai intim. Iată ce spune autorul lui *Kaspar*: „În ceea ce priveşte realitatea, eu nu intenţionez să-i dezvălui obiectele, ci să nu le las nesupuse gîndirii". Îndeobşte realizată, intenţia o găsim aplicată pînă şi în paginile sale cu subiect de „krimi", în care cititorul se simte îndemnat mai mult să reflecteze decît să urmărească desfăşurarea acţiunii. Într-un interviu pe care îl publicase în urmă cu un an, Handke declara că pe el nu îl interesează utopia şi că în tot ce scrie „punctul de plecare şi detaliile trebuie să fie absolut realiste". Interviul din care spicuim în continuare este deosebit de preţios pentru cercetătorii operei handkiene, dezvăluind nu numai o modalitate sănătoasă de a gîndi viaţa, ci şi referiri concrete la geneza unei creaţii de mare valoare artistică. Referindu-se la proza sa, Handke afirmă: „Totul porneşte din aceeaşi biografie", romanul *Bondarii* fiind „plin de imagini din lumea în care am crescut" iar *Scurtă scrisoare pentru o lungă despărţire* e alcătuită din „date ale propriei mele existenţe". Pornind de la detalii sau date din propria-i existenţă, el conferă creaţiilor semnificaţii cu caracter generalizator, încărcat de tîlcuri umane, spre deosebire de piesele de teatru, pentru acest autor lucid şi sentimental totodată, mijloc de a „obiectiva măcar o singură ficţiune".

În ultima vreme se vorbeşte despre un „Handke nou", preocupat în exclusivitate de realitate. Oprindu-te şi asupra altor mărturisiri făcute de acesta cu o emoţionantă sinceritate, reţii tonuri de nuanţă camusiană, uşor atinse de aripa melancoliei: „Iată ce mă preocupă de atîta vreme: Cum poate fi redată fericirea? Cum se poate face ca ea să cunoască o lungă durabilitate?" Şi, în continuare: „Nu pot gusta fericirea dacă în acelaşi timp există nefericire nu numai în preajmă, ci pînă şi în ungherul cel mai îndepărtat". Simplu şi uman, fără fumuri de vedetă, fără acreala blazatului timpuriu împovărat de laurii gloriei. O atitudine morală, explicînd şi ea larga audienţă, de public, a operelor sale.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

CÉSAR RENGIFO

CE A LĂSAT FURTUNA

un epilog dramatic

al Războiului Federal

Trei acte și un prolog

PERSONAJE

TERESA ● văduvă, treizeci și opt de ani ● BEGOÑA, prietena Teresei, patruzeci de ani ● ROSALIA, prietena Teresei și Begoñei. Vîrstă nedeterminată ● BRUSCA, fostă guerilieră în războiul federal. Șaizeci de ani ● EL PERRO, fost guerilier, acum cîntăreț rătăcitor ● UN BĂTRÎN MAIOR FEDERAL, pare a avea șaizeci de ani ● ÎNALT OFIȚER FEDERAL, poartă un chipiu galben ● INALT OFIȚER OLIGARH, poartă un chipiu albastru ● UN FUNCȚIONAR ENGLEZ, îmbrăcat după moda vremii ● UN NECUNOSCUT ● OLEGARIO, FRANCISCO, VICENTE. Tineri fără adăpost,, foști guerilieri ● UN COMISAR ● SOLDAT I ● SOLDAT II. ALT OFIȚER FEDERAL ● ZAMORA

Epoca: 1865

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

PROLOG

Un clopot sună slab, de departe. În fundul scenei în jurul unui mormînt proaspăt, cu o cruce galbenă, stau în picioare Teresa, Rosalia, Begoña, El Perro. La cîțiva pași, un băiat de zece ani, cu un felinar aprins, privește scena. Se proiectează asupra lor lumina cenușie-albastră a înserării.

BEGOÑA *(către mormînt)* : Ai coborît, Brusca Martinez, în pămîntul care îți va păstra pacea și mînia!

TERESA: Niciodată nu voi ști ce s-a ales de Guadalupe! Fiul a cărui lipsă îmi întunecă sufletul.

PERRO: Și nici eu despre glonțul care mă poartă printre îndoială și spaime!

ROSALIA: Acum poporul va trebui să-și deschidă din nou asprul drum al speranței!

(De departe se aude glasul Bruscăi, strigînd)

BRUSCA *(ca un ecou îndepărtat)* : Se-ntoarce Zamora! Ezequiel Zamora!

BEGOÑA *(privind crucea)*: Dar glasul tău amar continuă să străbată străzi, tranșee și drumuri!

TERESA *(Begoñei)*: Eu îl aud, Begoña, îl aud! Și se va auzi mereu, atîta timp cît săracii vor simți în piept rana suferinței!

BRUSCA *(strigînd de departe)* : Se-ntoarce Zamora! Ezequiel Zamora!

(Toți își îndreaptă chipurile spre glasul Bruscăi, ca și cum de acolo ar veni o veste gravă.)

ACTUL I

Primul tablou

Scena se petrece în satul Ospino

Pentru actele I și II, scena va înfățișa, la dreapta spectatorului, un șopron ridicat pe niște pereți dărîmați, formînd un triunghi cu baza spre avanscenă. Pe peretele din stînga, la o înălțime de un metru, o deschizătură, unde probabil că exista înainte o fereastră. Pe peretele din dreapta, o altă deschizătură, oblică, servește drept ușă. Pereții, cu văruiala căzută aproape în întregime, păstrează urme de fum, de gloanțe și de șrapnele. Locul este adăpostul Bruscăi și al tinerilor care stau cu ea.

În centru, în fund, casa Teresei, indicată printr-o ușă mică. Lîngă ușă, un scaun balansoar. La stînga, colțul unei străzi. Capătul ei dă spre avanscenă, iar partea laterală se pierde către fundul scenei, tăiată de un copac aplecat ; în față se vede o ușă mare și o ferestruică. Pereții, fereastra, ușa, poartă urmele războiului civil care a trecut peste sat ca o furtună.

Cînd începe acțiunea, o lumină difuză de înserare învăluie scena. Teresa, îmbrăcată într-o rochie neagră, sărăcăcioasă, și cu capul acoperit cu o basma tot neagră, bate cu pumnii în ușa ferecată. Din fund, vine în grabă Begoña, îmbrăcată și ea în negru ; se apropie de Teresa și o atinge pe umăr.

BEGOÑA *(vorbindu-i cu blîndețe, dar hotărît)* : Teresa! De ce ai venit singură și fără să spui nimănui? *(Teresa nu-i dă nici o atenție și continuă să izbească în ușă)* În casa asta nu-i nimeni!

TERESA: Am auzit că s-a întors; aseară a trecut pe ulița din vale ca o umbră! L-au văzut niște cărăuși!

BEGOÑA: Cine ți-a spus asta, femeie?

TERESA: Paracliserul!

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

BEGOÑA: Păi, ăla!

TERESA: Da. Adineaori pe uliță, le spunea unor băieți și eu, de după oblonul ferestrei, am auzit. *(Bate din nou, cu putere)*

BEGOÑA *(încercînd s-o oprească)*: Ăla nu trăiește decît îndrugînd verzi și uscate. *(Pauză)* Îți frîngi mîinile zadarnic. Casa e goală și în ruină. Cinci ani, cît a ținut războiul, a fost zăvorîtă și tot așa e și acum...

TERESA: Tot ce știu e că trebuie să văd pe omul ăsta. *(Încearcă să vadă prin crăpăturile ușii și ale ferestrei)*

BEGOÑA: Dacă mai e în viață.

TERESA: Sigur că este! pe toți soldații sau guerrilerii care au trecut pe aici, după ce s-a isprăvit măcelul, pe toți i-am întrebat și mulți l-au văzut.

BEGOÑA: Cine te poate încredința că e adevărat? Cînd scapi cu viață din întîmplări atît de groaznice, vorbești vrute și nevrute și, ca să nu ai necazuri, spui că toți sînt în viață...

TERESA: Lasă-mă cu nădejdea mea, Begoña, atît mi-a mai rămas! El e singurul om care poate să-mi spună ce s-a întîmplat cu băiatul meu... De aici, din sat, au pornit împreună, urmînd pe Zamora, în dimineața ceea din 1858, împreună au luptat și împreună au dispărut, chiar în ziua în care l-au omorît pe Zamora. Omul ăla care știi că făcea și vindea espadrile, trăiește, sînt sigură... Trebuie să se întoarcă la casa lui... Dar băiatul meu? Dacă povestea pe care mi-au spus-o e adevărată, trebuie că e viu, cine știe pe unde...

BEGOÑA: Blestemat să fie cel ce ți-a îndrugat poveștile astea.

TERESA: Nu mi le-a povestit numai unul, ci mai mulți... Cînd glonțul ăla pe care nimeni nu știe cine l-a tras, l-a doborît pe conducătorul revoluției, cei doi ofițeri superiori, care se aflau singuri cu el, au chemat niște soldați ca să-l îngroape. Au fost aleși feciorul meu și vînzătorul de espadrile. I-au pus să jure că nu vor spune nimănui locul unde se află mormîntul, apoi i-au plătit și le-au dat ordin să plece... Nimeni nu i-a mai văzut de atunci... Oamenii spun că după doi ani a apărut vînzătorul de espadrile... Dar băiatul meu? Ce s-a întîmplat cu băiatul meu?

BEGOÑA: Are să vină, ai răbdare; mulți dintre cei dați ca dispăruți se mai întorc la casele lor.. Cinci ani a ținut măcelul, incendiile, foametea... Toți au fost risipiți de vînturi prin fel și fel de locuri... Ca după marile revărsări, acum de abia încep să se adune apele...

TERESA: Se mai spune și altceva...

BEGOÑA: Nu crede nimic și așteaptă...

TERESA: Lucrecio, indianul, cînd s-a îmbătat duminică, a spus că pe feciorul meu, Guadalupe, l-au împușcat... Și că vînzătorul de espadrile știa...

BEGOÑA: Nu se împușcă oamenii așa, dintr-o dată...

TERESA: Într-un război ca ăsta, da. Atîtea lucruri din astea am văzut, că ne-am săturat pentru totdeauna...

(Se aud strigăte în depărtare. Vine alergînd Rosalia, îmbrăcată tot în negru)

ROSALIA: Slavă Domnului că vă găsesc! Femeia aia mă urmărește!

TERESA: Cine?

ROSALIA: Cine să fie? Nebuna, Brusca...

BRUSCA *(de departe)*: Ieșiți afară... Nu vă ascundeți... împuțiților ... veniți să luptați...!

BEGOÑA *(Teresei)*: Mai bine să plecăm...

TERESA: Nu, poarta asta trebuie deschisă... *(Rosaliei)* pe unde umblă?

ROSALIA: Urca drumul încoace cînd m-a văzut. A început să strige la mine și să-mi spună tot felul de ocări. Am rupt-o la fugă de nu mai pot nici să răsuflu...

BEGOÑA: Înainte făcea tărăboi numai noaptea... Săraca de ea...

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ROSALIA: Cu ea slobodă prin sat, nimeni nu mai poate trăi liniştit, nici ziua nici noaptea, de asta eu nu mai ies din casă. Uite, nici acum nu mi-am tras răsuflarea. Parcă ar fi încă război...

TERESA: De mi s-ar fi întîmplat şi mie ce a suferit ea, tot aşa aş umbla, rătăcită... Să-ţi vezi morţi patru feciori şi bărbatul, într-o singură tranşee, asta l-ar înnebuni pe orice...

ROSALIA: Cine i-a pus să plece toţi în război... Ea ca vivandieră şi cei patru ca partizani... Şi-au căutat-o!

BEGOÑA: Au crezut în Federaţie!

(Se aud în apropiere strigăte de femeie)

BRUSCA *(strigînd)*: În satul ăsta nu mai luptă nimeni! N-au mai rămas decît mironosiţele şi fătălăii!

BEGOÑA: Uite-o, vine încoace, mai bine să plecăm...

ROSALIA: Să fugim!

(Cînd dau să plece, vine Brusca, „cea care deschide focul" ; văzîndu-le, le aţine calea şi începe să se mişte dintr-o parte într-alta, ca să nu le lase să treacă.)

BEGOÑA: Lasă-ne să trecem, Brusca! Sîntem prietenele tale!

(Cu blîndeţe): Te iubim şi ne iubeşti...

BRUSCA: Ei, ei... Ia te uită cine sînt aici! Cele două domnişoare şi văduva!... *(Batjocoritoare)* Cele două domnişoare... *(Înfruntă pe Begoña şi pe Rosalia)* De ce nu aţi făcut copii? V-a fost frică să naşteţi sau v-aţi temut de bărbaţi? Bărbaţii sînt un lucru straşnic şi femeile, de-asta au venit pe lume, ca să le rodească pîntecul. Ia te uită! Începeţi să arătaţi ca nişte flori uscate. Băgaţi-vă minţile în cap şi ridicaţi-vă fustele în loc să tot daţi cu rugăciuni de dimineaţa pînă seara! Femeile trebuie să nască bărbaţi, mulţi bărbaţi! *(Cu voce înceată)* Sst! Armata lui Zamora are nevoie de războinici viteji. În luptele contra oligarhilor au murit puzderie de oameni! În rîndurile federale nu au mai rămas decît feciorii mei şi eu...

ROSALIA *(furioasă)*: Lasă-ţi feciorii să se odihnească... Toţi patru au murit...

BRUSCA: Tîrfă mincinoasă! Sînt acolo, de-vale, şi mă îngrijesc şi mă răsfaţă ca pe o mare doamnă...

ROSALIA: Ăştia nu sînt băieţii tăi! Nu sînt decît nişte trîntori fără părinţi care fură şi-ţi dau din ce fură!

BRUSCA *(rîde zgomotos)*: Sînt trei flăcăi şi tu nu ai nevoie decît de unul! Am să vorbesc cu José, care e cel mai mare şi strînge zdravăn în braţe!

ROSALIA: Pune-ţi lacăt la gură!

BEGOÑA: Las-o în pace că pe urmă iar o apucă furiile.

ROSALIA: Furioasă sînt şi eu. Nu face decît să ne sperie pe toate.

TERESA: Poate că dacă-i vorbim cu binele, îşi vine în minţi. *(Către Brusca, cu blîndeţe)* Lasă-ne să trecem.

BRUSCA: Să treceţi, unde? Ah, ştiu eu cine sînteţi. Vreţi să duceţi informaţii oligarhilor. Trei tîrfe spioane. *(Se scarpină în cap)* Aici o să fie niscai împuşcări. *(Apropiindu-se de femei şi încercînd să le ridice fustele)* Ce aveţi sub fuste? *(Le priveşte cu atenţie)* Fuste, cămăşi, chiloţi şi sub chiloţi hîrtiuţe scrise cu mesaje pentru oligarhi. *(Schimbă vocea)* Federalii au mulţime de oameni şi puşti cîte vrei. Se mişcă de nu-i simte nimeni dintr-un loc într-altul şi Zamora se gîndeşte să atace la Acarigua... Ia priviţi la cele trei frumuseţi! *(Către Teresa)* Tu semeni cu Teresa. *(Cu dispreţ)* Văduvă plîngăcioasă! Cîţi ani ai? Treizeci? Atunci poţi să faci copii... Am să-ţi caut eu un bărbat în toată legea... Cunosc eu unul... Cît ai clipi din ochi, te faci aşa... *(Face gesturi ca o femeie însărcinată)*

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

TERESA *(către Brusca)*: Lasă-ne să trecem, sîntem grăbite...
ROSALIA: Lasă în pace satul, lasă-n pace pe toată lumea și du-te în altă parte...
BRUSCA: Dacă îmi dați merinde, vă las să treceți. Sînt cantinieră, trebuie să împart trupei mîncarea și apa... *(Suflînd în mîini ca într-o goarnă)* Tarari... Tarariii... Sună pentru masă... Nu avem decît pastramă și rachiu...
ROSALIA *(energică, hotărîtă)*: Hai, dă-te la o parte; Un domn o așteaptă pe Teresa...
TERESA *(neliniștită)*: Mă așteaptă pe mine un domn? Cine e? O fi vînzătorul de espadrile? De ce nu mi-ai spus mai înainte?...
ROSALIA: N-am avut cînd... Pentru asta venisem, ca să vă caut... Nu știu cine e... Nu l-am văzut niciodată...
TERESA *(către Begoña)*: E vînzătorul de espadrile! El e, fără-ndoială! A vrut să vină la mine înainte de a se duce acasă... O să aflu ce-i cu fiul meu...*(Cu hotărîre)* Trebuie să mă duc acolo! *(O păcălește pe Brusca și fuge, Rosalia o urmează speriată, Brusca o prinde de fustă pe Begoña și nu o lasă să urmeze pe celelate)*
BRUSCA: Tu n-ai să te duci cu povești la dușman.
(Begoña îi scapă din mîini, dar Brusca o înghesuie lîngă zid, fără să o atingă, și o împiedică să se ducă după Rosalia și Teresa)
BEGOÑA: Brusca, lasă-mă să trec, eu sînt Begoña, Begoña, Begoña, nu mă cunoști? Ne jucam împreună cînd eram mici...
BRUSCA *(privind-o fix)*: Begoña, Begoña? *(Uitîndu-se în jurul ei)* Satul ăsta nu era așa... Ce urît e... Avea case albe, fără pete de pulbere și sînge... Begoña, Begoña... *(Se face întunerec asupra Begoñei și lumina se concentrează asupra Bruscăi)* Begoña, Begoña, vino să-l cunoști pe logodnicul meu... A cîștigat cinci panglici la bîlci, la întreceri... E tare ca stejarul... Begoña... Asta e un fiu al meu, al patrulea... Bun ca pîinea.. Îl cheamă José... *(Din nou lumină asupra femeilor)* Ha, ha... Nu poți să pleci... Auzi împușcăturile astea, goarna și strigătele?... Se luptă la Santa Inés! Bătălie ca asta nu s-a mai văzut!... Oligarhii o să muște pămîntul și pentru săraci o să vină altă viață!...
BEGOÑA *(vrînd s-o convingă)*: Toate au trecut acum, Brusca... Războiul federal s-a terminat, lucrurile sînt liniștite...
BRUSCA: Liniștite? Sînt mii de morminte cu oase și furnici! Și în tranșee oameni morți *(Se apropie de Begoña, cu ton evocator)* Eu i-am văzut... Erau cei patru feciori ai mei... Jacinto se ținea strîns de tulpina plopului și surîdea... Carmelo întindea brațele înainte și penele galbene erau pline de sînge... Juancito căzuse cu fața la pămînt, îmbrățișînd țărîna... Cît de mult iubea el pămîntul... Iar Bonifacio, pe meterez, își căuta parcă picioarele pe care i le zburaseră șrapnelele... I-am văzut... Și deasupra lor se roteau vulturii... ha, ha, ha... *(I se îneacă vocea)* Cine a spus că erau ai mei?... *(Mînioasă)* Cine a spus-o! N-aveau nimic cu mine, nici unul din ei!
BEGOÑA *(cu teamă)*: Liniștește-te, Brusca...
BRUSCA: Eu nu sînt Brusca! Sînt cea care deschide focul, cu gradul de comandant în guerrillele din zona centrală!
BEGOÑA: Limpezește-ți mintea... Ești Brusca Martinez... Toate astea au trecut... Nu mai e război... Zamora a murit la San Carlos...
BRUSCA *(violentă)*: Cine a murit? Zamora? *(Stupoare, pauză)* Ha, ha, ha, asta ar dori-o oligarhii ca s-o ducă iar bine și să meargă la bal... Eu l-am văzut în tranșee, ordonînd cu glas de bronz: foc, cu toții! Grindină de foc!
BEGOÑA: Un glonț l-a doborît pentru totdeauna...
BRUSCA: Minți, tîrfo! Nu s-a născut pușcașul care să-l nimerească! Ai auzit? *(O scutură de umeri pe Begoña)*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

BEGOÑA: L-au îngropat fiul Teresei și vînzătorul de espadrile...

BRUSCA: Nu! Nimeni nu l-a îngropat! Alerg chiar acum să-l găsesc și să-l vezi! Mă duc să-l caut în savană... *(Intră alergînd în zona de întunerec, strigînd)* Zamora! Zamora!
(Întunerec)

Tabloul II

Lumină difuză în casa Teresei. Un bărbat stă într-un hamac de piele. Are o ghitară mică, un baston și un șir de mătănii. Poartă ochelari fumurii. Intră Teresa și Rosalia.

TERESA *(privindu-le cu atenție și neîncredere)*: Nu e vînzătorul de espadrile! *(Bărbatului)* Mă căutai?

PERRO: Dumneata ești Teresa Cacique? *(Se întoarce spre ea)*

TERESA: Da, și dumneata cine ești? Ce vrei de la mine?

PERRO: Nu mă cunoști... Și nici numele meu nu ți-ar spune nimic...Vin de foarte departe... Dacă asta îți poate aminti ceva, am să-ți spun că îmi ziceau Cîinele, el Perro...

TERESA: Aici în sat?

PERRO: Nu, la federali, soldații... Am luptat alături de ei.

TERESA *(încercînd să-și amintească)*: El Perro? *(Clatină din cap)*

ROSALIA: A, stai... eu îmi aduc aminte *(Către Perro)* Am auzit că erau vreo douăsprezece cei care îl întovărășeau pe Espinoza...indianul. *(Teresei)* Le spunea „fiarele"... *(Amintindu-și)* Tigrul... Șacalul ... Pantera... S-au purtat așa de sălbatec și treceau peste toate ordinele încît Zamora i-a împușcat...

PERRO: Da, i-a împușcat pe toți, afară de unul...

TERESA: Dumneata?

PERRO: Da, eu, El Perro... Gloanțele m-au zgîriat doar... *(Își pipăie rana de pe chip)*. Am rămas viu și plin de ură împotriva lui Zamora!

TERESA *(tulburată)*: Și de ce mă cauți?

PERRO: Ai s-o afli îndată. După bătălia de la Santa Inés, federalii cîștigaseră războiul. O știa toată lumea. În sfîrșit, săracii aveau să țină capul sus. Nu ar mai fi fost foamete și nedreptate. Mai trebuia luat San Carlos, Valencia și apoi Caracas... Dar mersul lucrurilor s-a strîmbat! Asta e, însă, altă poveste! În ce mă privește, după ce am scăpat din grămada de leșuri a celor împușcați, m-am tras spre munte. Acolo, nu știu cum, într-o noapte, a venit în ascunzătoarea mea un om...
(Se sting luminile. După cîteva secunde, lumina de reflector se concentrează asupra lui El Perro, care se îndreaptă spre fundul scenei; deodată, aproape de el, apare un om care poartă o pălărie cu boruri mari și se învăluie într-o mantie. Are o înfățișare marțială și vorbește cu aroganță)

NECUNOSCUTUL: În sfîrșit, ți-am găsit vizuina, Perro! *(Se mișcă cu vioiciune, agitîndu-și bastonul)*

PERRO: Un moment! Cine ești dumneata?

NECUNOSCUTUL *(convingător)*: Un dușman al lui Zamora și un prieten al tău!

PERRO: Eu n-am prieteni!

NECUNOSCUTUL *(cordial)*: Lasă prostiile și să trecem la lucrurile importante. Tu credeai în Zamora ca într-un mare conducător! Vedeai în el pe cel care va lua banii de la bogați și îi va da celor săraci lipiți pămîntului! Numai că el te-a împușcat împreună cu prietenii tăi! Chestia aceea că erați niște jefuitori și ucigași nesupuși, a fost un pretext... Voia să comande numai el și îi era teamă de voi... Asta e...

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

PERRO: Lui Zamora nu îi este teamă de nimeni!
NECUNOSCUTUL: Ba de voi, îi este! De-asta v-a trimis să vă mănînce corbii! Dar mulți știu că trăiești și așteaptă să te răzbuni! Faima ta de cîine fioros se duce de rîpă dacă nu faci nimic... *(Rîde batjocoritor în timp ce se mișcă în jurul lui El Perro. Acesta îi urmărește gesturile ca o fiară la pîndă)* Ha, ha! Zamora a înghițit toată duzina de fiare și nici una nu i s-a pus în gît... Iar acum cîinele nici nu mai latră!
PERRO *(cu furie surdă, întunecată)*: Cine spune asta?
NECUNOSCUTUL *(zeflemitor)*: Se spune în rîndurile trupei federale! În satul tău! Ba au pus-o și în versuri și în cîntec. De curînd am ascultat unul despre tine...
O VOCE *(De departe răsună un cîntec; El Perro și Necunoscutul îl ascultă nemișcați)*:
Pe fiarele lui Espinoza,
Zamora le-a împușcat.
Și El Perro, scîncind, în munți
Toată frica și-a cărat.
PERRO: Nimeni nu s-a bătut în războiul ăsta cum m-am bătut eu! Iar cîți am omorît, nici nu le mai țin socoteala! Am tremurat eu vreodată?
NECUNOSCUTUL: Nu, dar de cînd ai scăpat de la moarte, din dimineața cînd v-a împușcat, îți e frică!
PERRO *(turbat de ură)*: Nu sînt un laș! Cine spune asta, nu mai apucă să o spună a doua oară!
NECUNOSCUTUL *(din nou batjocoritor)*: Zamora o spune.
PERRO: De unde știi?
NECUNOSCUTUL: L-am auzit. Și nu odată, ci de mai multe ori... Ferește-te de Perro — îi spuneam — și el rîdea!
PERRO: Atunci ești dintre ai lui?
NECUNOSCUTUL: Da, dar pe mine n-o să mă împuște ca pe tine și pe ceilalți.
PERRO: Destulă vorbă... De ce ai venit pînă aici? Ce vrei de la mine?
NECUNOSCUTUL: Ce e firesc. . Cît vrei... ca să... Ce mai, ca să îl trimiți pe Zamora acolo unde ți-a trimis el prietenii?
PERRO: Nimic! eu nu ucid oameni pentru bani!
NECUNOSCUTUL: Zamora are dreptate! Știe el ce știe cînd spune că ești un laș!
PERRO *(furios)*: Unde e Zamora?
NECUNOSCUTUL: Asediază San Carlos și apoi o să meargă la Valencia și Caracas.
PERRO: Pleacă, pleacă! Și spune alor tăi că El Perro e viu, că latră și mușcă!
NECUNOSCUTUL: Acum într-adevăr vorbești cum trebuie să vorbească un bărbat ca tine.
PERRO: Spune-le celor care te-au trimis să fie liniștiți că Zamora nu va merge nici la Valencia, nici la Caracas... va rămîne în San Carlos... Jură că așa va fi El Perro, care nu jură niciodată zadarnic!
NECUNOSCUTUL *(surîzînd ironic)*: Știu că ești om de cuvînt.
(Întuneric, dispare Necunoscutul, lumină asupra femeilor și asupra lui El Perro)
TERESA *(înspăimîntată)*: Atunci... Dumneata... Dumneata ai fost cel care l-a ucis pe Zamora?
PERRO: Da! Eu și dracul! *(Se uită împrejur cu neliniște)* Dracul care îmi dă tîrcoale tot timpul *(Face semnul crucii)*
ROSALIA *(închinîndu-se și ea)*: Ave Maria Santisima!
PERRO: M-am dus la San Carlos... Armata federală lupta cu trupele oligarhiei... Doi ofițeri se retrăseseră într-un loc ferit... Eu l-am văzut, de după un tufiș ... Apoi a sosit Zamora cu tunica lui albastră și chipul galben... I-au făcut semne cu mîna să vină spre tufișul unde pîndeam eu. M-am uitat bine la el, țintindu-l, apoi am apăsat pe trăgaciul puștii...

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

TERESA: Ce grozăvie!

PERRO: Și atunci s-a băgat dracul! Da, dracul, fiidcă pușca mea nu a luat foc Și totuși am văzut cum Zamora cădea pe spate, mort, mort ... Mort pentru totdeauna! Aici este misterul ... *(Frămîntîndu-se)* Vă jur că glonțul era neatins în pușca mea!... Cu totul neatins ... *(Pauză)* Dracul trebuie că a stat în spatele meu, se spune că el însoțea peste tot pe cele douăsprezece fiare .. Poate că de-asta am simțit un tremurat cînd am apăsat pe trăgaci ... M-a cuprins spaima ... și am fugit! Atîta am fugit că nu mă mai găseam nici pe mine! M-am dus la toate bisericile din satele prin care treceam! M-am rugat! Am făcut tot felul de făgăduințe ... Războiul s-a sfîrșit! ... Zamora mort, bogații s-au înțeles între ei. Mi-a explicat după aceea un bătrîn soldat federal ... Cu poporul învingător, totul s-ar fi schimbat... Și ascultați ce spun, eu eram ucigașul lui Zamora ... Dar pușca mea nu a luat foc ... Federația a dat greș și eu eram asasinul ... Mizeria se așează peste popor și eu eram vinovatul ... Nedreptatea străbătea țara și eu o ajutasem ... Cîți oameni au murit în țara asta cu glonțul care a ucis pe Zamora? De-asta mă rog și de-asta cînt cîntecele triste despre războiul pe care l-a pierdut poporul ...

TERESA: Încă nu înțeleg de ce mă cauți pe mine?

PERRO: Dumneata ai un fiu .. Guadalupe, care a fost soldat federal, dintre cei mai buni ...

TERESA *(tulburată)*: Da! Guadalupe e feciorul meu ...!

PERRO: Cînd a căzut Zamora, l-au căutat pe el și pe alt soldat ca să îngroape cadavrul într-un loc secret. După ce-au îndeplinit ordinul, nimeni nu i-a mai văzut ... Am aflat că Guadalupe e din satul ăsta. Și am venit ca să-mi spună ceva ... Ceva ce numai el îmi poate spune ...

TERESA: Ce? Ce anume numai fiul meu îți poate spune?

PERRO: Dacă glonțul care l-a lovit în cap și l-a ucis pe Zamora, a fost tras din față sau din spate ... Numai cei doi șefi care erau cu el și care l-au îngropat au văzut cadavrul ...

TERESA: Va să zică, de atunci, dumneata nu l-ai mai văzut pe Guadalupe?

PERRO: Nu ... Numai din întîmplare am aflat cine au fost cei care au făcut pe groparii.

TERESA *(dezamăgită)*: Am crezut că o să-mi dai vești bune ... *(Cu durere)* Nici eu nu l-am mai văzut din ziua cînd a intrat în rîndurile armatei federale ... Iar de la terminarea războiului îl caut mereu, tot timpul ...

PERRO: Bine, dar e viu?

TERESA: Asta aș vrea și eu să știu ...!

PERRO: Dacă nu e el, am să-l caut pe celălalt, care și el e din satul ăsta!

ROSALIA: Nici el n-a venit!

PERRO: Nici el? Ah, și cîte drumuri am bătut ...Toată ruina Venezuelei am străbătut-o și o port în suflet ... Nădăjduiam ca aici, în Ospino, să scap de chinul care mă frămîntă ... și acum o să trebuiască să caut mai departe ...Să reiau mersul nesfîrșit ... Să străbat drumurile cîntînd pînă ce-i voi găsi ... Trebuie să scap de chin. *(Pleacă)*

TERESA: Și eu am să-mi continui căutarea ... De-ar fi în viață ...

ROSALIA *(Teresei)*: Vii trebuie să fie, dar pe semne că se ascund, știu multe taine primejdioase ...

TERESA: Dar de ce nu îmi spune mie, mama lui, unde se află?

ROSALIA: N-o fi avut putința să o facă ... Sau o aștepta să mai treacă timpul și totul să se uite.

(Intră Begoña. E agitată)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

BEGOÑA: În sfîrşit, am putut să scap de Brusca . . . Adevărat deschizătoare de foc . . *(Teresei)* Teresa, o veste bună . . . În cătunul Cortaza au sosit nişte soldaţi care au fost împreună cu Guadalupe şi spun că la ferma de la Palotal s-a întors bătrînul maior care era comandantul lor şi că el trebuie să ştie de fiul tău şi de celălalt, de vînzătorul de espadrile . . .

TERESA: Asta e ceva sigur?

BEGOÑA: Sigur! Am văzut chiar eu pe unul din cei care abia sosiseră . . .

TERESA: Atunci să mergem acolo . . . Chiar acum . . .

BEGOÑA: E departe!

TERESA: N-are a face! . . .

(Afară, departe, se aude un cîntec cu acompaniament de chitară)

La San Carlos, în Cojedos,
căzu Ezequiel Zamora
L uptător pentru-obidiţi
Şi tot poporul îl plînge;
şi tot poporul îl plînge!

(Pauză)

BEGOÑA: Cine-o cînta?

TERESA: Un om . . . A fost aici . . . Voia şi el să afle unde-i Guadalupe . . . O să-i spunem despre sosirea maiorului ca să ne însoţească . . . să mergem . . .

(Pauză. Pleacă. O urmează Begoña şi Rosalia. Afară scena se întunecă treptat, în timp ce continuă să se audă, departe, cîntecul)

Au văzut unii în noapte
că îl duc să îl îngroape,
patru umbre şi un giulgiu,
lîngă un crîng de stejari,
lîngă un crîng de stejari . . .

Ay! Ezequiel, calul tău
merge singur prin savană,
şi singur, de vînt purtat,
glasul guerrillerilor,
al guerrillerilor tăi . . .

ACTUL II

În aceeaşi noapte. Lumină în şopronul în care se adăpostesc Brusca şi tinerii care stau cu ea. Se văd nişte rogojini, maldăre de paie, capace vechi, un scăunel şi cîteva vase de bucătărie, strîmbe şi afumate. Pe nişte pirostrii e o oală de lut în care se fierbe ceva. La ridicarea cortinei, Olegario taie cu un cuţit mare găteje pe care le pune sub pirostrii. Vine Vicente cu o traistă în care a adus cîte ceva de-ale gurii.

OLEGARIO: Ai găsit ceva de mîncare?

VICENTE: Cîteva boţuri tari de mămăligă, peşte uscat şi o bucată de brînză care trebuie că are vîrsta bătrînei Brusca . . .

OLEGARIO: Astăzi nu a trecut pe aici decît o singură dată . . Şi acum a înnoptat de-a binelea . . .

VICENTE *(pune jos traista)*: Cînd coboram pe ultima uliţă a satului, am auzit-o strigînd. Săraca, e tot mai nebună . . . Se ţineau după ea cîţiva băieţi şi nişte cîini . . .

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

OLEGARIO: Așa face cînd e lună plină . . . *(Suflînd în focul de găteje)* E, cu ce-ai adus ne mai punem la cale burțile și poate că mai găsește și Francisco cîte ceva . . . *(Ia din cele aduse de Vicente și începe să mănînce)* Eu încep, că de azi dimineață, nu am pus nimic în gură . . .
VICENTE: Eu am avut noroc; am curățat curtea unui hangiu de pe lîngă drumul mare și nevastă-sa mi-a dat o supă de orez și chiar o cafea cu lapte . . . Laptele cred că era de capră . . . Pe urmă mi-a pus în traistă astea . . . Dar de muncit continuu, nimeni nu vorbește . . .
OLEGARIO: Eu în schimb am colindat peste tot și n-am făcut nimic . . . Nu știu, îi sperie chipul ăsta al meu sau poate . . . Abia rosteam un cuvînt, că îmi și spuneau nu . . . Nimeni nu vrea să semene, nimeni nu vrea să îți dea de lucru, nimeni nu are nici un ban . . . S-a năruit totul . . .
VICENTE: Și așa-i în toată țara. Cu cîtă lume am vorbit, nu fac toți decît să se vaite, se pare că peste tot nu sînt decît pășuni uscate, foame și jale . . . Cu asta ne-am ales după ce am slobozit puștile cinci ani, zi și noapte . . .
OLEGARIO: Cînd rătăceam pe aci, adulmecînd ca un cerșetor, mi-a venit în gînd că, dacă mă nimerea un glonț în războiul ăsta, era mai bine . . . Că acum ce sînt? Mai rău decît un cîine . . . Cînd mori de mic, suferi mai puțin . . . Eu aveam treisprezece ani pe atunci . . .
VICENTE: Trebuie să avem nădejde, poate se-ntîmplă ceva și se-ndreaptă lucrurile . . . Încă nu s-a terminat totul . . .
OLEGARIO: Dacă nu l-ar fi omorît pe Zamora, alt cîntec era . . .
VICENTE: Asta îmi spun și eu, am fi avut cel puțin pămînt de lucrat și mîncare . . .
OLEGARIO: Păi pentru asta am mers cu oamenii lui, și eu și frații mei și chiar bătrînul nostru . . . Și numai eu am rămas în viață, să pot spune povest ı . . .
VICENTE: Cît despre mine, nu puteam nici să ridic bine un machete, dar m-am alăturat și eu feciorilor din sat . . . Habar n-aveam de nimic, dar pe urmă am înțeles că toți țăranii luptau. Și atunci am început și eu să trag de ți-era mai mare dragul . . .
OLEGARIO: Totul zadarnic . . . Cînd mă gîndesc la cîți au murit, mă trec fiori . . .
VICENTE: Mie îmi porunceau șefii să pun paie uscate peste morții strînși la un loc, ca să ardă . . . Era mai bine așa decît să-i mănînce vultanii . . .
(Intră Francisco. Poartă o legătură mare pe umăr)
VICENTE: Strașnică povară... E mîncare?
FRANCISCO *(punînd jos legătura, cu grije)*: Nu-ți prea umblă mintea; în ziua cînd o să pun mîna pe o legătură cu mîncare cît asta de mare, deschid o cîrciumă și spun rămas bun foamei și suferințelor... O să vedeți ce este... *(Desface legătura și dintre paie apar trei puști cam oxidate pe care le arată mîndru lui Olegario și Vicente)*. Uite: avem trei.
OLEGARIO *(sculîndu-se în picioare, mort de curiozitate)*: Drace! Sînt bune?
FRANCISCO: Un pic ruginite, dar bune...
OLEGARIO: Și de unde le ai?
FRANCISCO: De la fierar, de la Facuno. A fost federal, din cei care luptau cu pieptul gol... Și acum nu se gîndește decît cum să o ia de la început!
VICENTE *(lui Olegario)*: Vezi? Asta vor cei mai mulți!
FRANCISCO: Mi-a spus că poate să facă lănci!
OLEGARIO: Fierarul ăsta e un om și jumătate!
VICENTE: Dar gloanțe sînt?
FRANCISCO: Da. *(Scoate un Mauser și îl încarcă)* Am să și încerc unul...
OLEGARIO *(oprindu-l)*: Ești nebun? Nimeni nu trebuie să știe că le avem... Să le ascundem pînă ce hotărîm ce să facem...

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

VICENTE *(vesel)*: Atunci e cu putință să ne războim din nou cu oligarhii? L-ai văzut pe indianul Macanilla?
FRANCISCO: Da... E gata să plece din nou în și să adune oameni în jurul lozincelor federale. Și asta fără întîrziere.
OLEGARIO: Atunci mergem cu el?
FRANCISCO: Firește, ce altceva ne rămîne de făcut... Trebuie să căutăm o cale pentru ca să nu murim de foame... Și cine știe dacă nu apare alt conducător ca cel ucis. *(Încarcă puștile cu gloanțe. Vicente servește cafeaua în cești de pămînt ars, oferind cîte una lui Olegario și lui Francisco. În depărtare se aud strigătele Bruscăi)*
BRUSCA *(Departe)*: Ha, ha, ha. Veniți să vedeți cum luptă federalii, găini plouate! Să sune goarna! Poziție de luptă și înainte! *(Cîntînd)*

Cînd cățeaua îl îndeamnă
pe dulău la liturghie,
se deșteaptă mai devreme
și-și calcă frumos blănița
Ay, cățelușe,
dă-ne lăbuța,
ca să îți punem
sandale albe...

VICENTE: Să știți că-n noaptea asta nu dormim. Cînd o veni, sigur că o apucă iar cîntatul, ca data trecută.
OLEGARIO: Biata bătrînă! Poate că nici nu a dormit pînă acum...
VICENTE: I-am păstrat o turtă de mălai și cafea, tot e ceva, deși cred că nici nu mai are stomac...
FRANCISCO *(punînd puștile la loc în cutia de lemn și învăluindu-le cu pînza sacului)*: O să le păstrăm pe toate, trebuie să facem rost de unsoare ca să le ungem și să le avem gata pregătite.
VICENTE *(făcînd, sub căpițele de paie, un ascunziș pentru arme)*: Numai cu astea trei n-o să facem mare ispravă...
FRANCISCO: Mîine dis de dimineață aduc altele pe care mi le-a oferit negresa Rosa, care are casa pe rîpă, spre vîrful de sus... Le-a îngropat cînd a auzit că bogătanii s-au înțeles pe spinarea celor sărmani.
OLEGARIO: Și trebuie că are multe, că pe acolo s-au dat multe lupte...
FRANCISCO: Cu cele pe care le avem, cu puștile pe care o să ni le dea Rosa și cu lăncile fierarului, putem înarma cîteva grupuri frumușele de guerrillă... Pe urmă chiar guvernul are să ne procure arme *(Lui Vicente)* Dacă vrei, vii cu mine mîine, că trebuie să săpăm o groapă mare pe lîngă casa negresei...
VICENTE: Trebuie să avem o sapă și un tîrnăcop...
FRANCISCO: O să cerem să ni le împrumute paracliserul, sînt prieten cu el... *(În fund, lîngă copac, se aude din nou vocea Bruscăi)*
BRUSCA *(cu violență)*: Ce bărbați sînteți voi, mai bine ați purta fuste și chiloți... Om adevărat cu patru rinichi este Zamora...
I VOCE DE BĂRBAT: Gură spurcată, o să vezi acum ce înseamnă să te-ncontrezi cu autoritatea! Zece zile de celulă o să-ți dăm, ca să ți se curețe vorbele. Hai, ia-o din loc, la poliție, scroafă bătrînă! *(Tinerii se neliniștesc)*
OLEGARIO: Se pare că s-a luat de oamenii cîrmuirii!
FRANCISCO *(lui Vicente)*: Acopere bine armele! *(Vicente îngrămădește lemne peste căpița sub care sînt ascunse armele)*
BRUSCA: Ha, ha, ha! Mă faceți să rîd. Ce autoritate să fiți voi! O pereche de trîntori! Nu vă cunosc eu? Oligarhi, fii de tîrfe!

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

I VOCE DE BĂRBAT: Ia-o din loc, bătrînă nebună! La poliție avem apă destulă să faci o baie bună! Asta ai tu nevoie: apă rece şi ciomăgeală!

BRUSCA: Nu mă atinge nenorocitule! Nu mă atinge că te scopesc! Dă-mi drumul, lepra lumii! Dă-mi drumul sau te zgîrii pînă şi în cerul gurii! Au! Au!

(Se aud strigăte, ca și cum ar lovi-o pe Brusca)

OLEGARIO: Se pare că o lovesc pe Brusca! *(Se duce spre deschizătura din stinga)* A! E comisarul cu ajutorul lui! Acum o să vadă ei pe dracu! *(Pune mîna pe un retevei și iese prin deschizătura din dreapta care serveşte drept poartă)*

VICENTE *(lui Olegario)*: Vin cu tine! *(Caută ceva cu care să se înarmeze şi ia altă ramură groasă)* De multă vreme mă muncea pofta să-i sparg capul grozavului ăsta! Nu face decît să chinuiască pe biata nebună!

(Iese după Olegario. Francisco se asigură că armele sînt bine ascunse şi apoi se duce să privească prin deschizătura din stînga)

OLEGARIO *(afară, apropiindu-se de copacul și zidul după care se află Brusca, Comisarul şi poliţistul)*: Lăsaţi în pace pe bătrînă, neruşinaţilor!

COMISARUL: Respectă autoritatea, băiete!

VICENTE: Tu eşti autoritate, scîrnăvie? Olegario, tăbăceşte-l bine, că ăsta e dintre ăia care torturează prizonierii!

(Se aude zgomot de luptă. Brusca apare, mergînd înapoi. Rămîne în centrul scenei)

BRUSCA: Peste bucile de piftie să-i loviți! Ha, ha, ha! Oligarhi cu buci de piftie! Aştia să mă prindă pe mine! Eu sînt Brusca, eu deschid focul! Trîmbiţa trupei federale şi feciorii mei sînt cei mai buni guerrilleri ai armatei! Făceţi-i să muşte ţărîna! Ha, ha, ha!

FRANCISCO *(de la deschizătură)*: Scoateţi-le sufletul laşilor ăstora care atacă femeile!

(Brusca vrea să se ducă unde se luptă, dar Vicente care se întoarce la ea, o opreşte)

BRUSCA: Ia uite, o iau la fugă! Ha, ha, ha! Le-a căzut în jos bărbăţia... *(Vicente o ia cu blîndeţe şi o duce spre partea dreaptă a scenei. Olegorio li se alătură. Rămîn în întunerec)*

FRANCISCO *(întorcîndu-se la vatră)*: Ăştia n-or să mai pună piciorul pe aici!

(Prin deschizătura din dreapta vin Vicente, Brusca și Olegario. Brusca merge cu greutate și își freacă un șold. Olegario aduce pumnalul comisarului)

OLEGARIO: Autorităţile au sunat retragerea! Comisarul ne-a lăsat asta *(Arată cartuşiera)*. Viteaz bărbat, nici nu s-a întors să vadă măcar cine îl lovea!

FRANCISCO *(lui Olegario, arătîndu-i cartuşiera)*: N-am spus eu că guvernul o să ne dea arme? Să nu creadă că i le dăm înapoi, pe asta o ascundem cu puştile ... *(Ia cartuşiera din mîinile lui Olegario şi o ascunde sub ascunzătoare. Brusca vede operaţia)*

BRUSCA: Trebuie să-i comunicăm lui Zamora ştirea despre lupta asta... Inamicul a fost pus pe fugă şi armamentul lui se află în puterea guerrillerilor noştri... Au! *(Frecîndu-și șoldul)* Cred că mi-au rupt un os... Dar victoria o să ne umple de lumină...!

(Halucinată, pare că priveşte, tăcută, bătălia. În depărtare se aude un cîntec, asemenea unui imn în care timp tinerii se mişcă în tăcere)

Să mergem, ţărani, să zburăm,
şi Patria, din ghiarele morţii,
s-o smulgem, să piară-oligarhii
sub pasul nost, liberator...

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

VICENTE *(cînd se stinge cîntecul, aşează cu grije pe Brusca pe scăunel)*: Aşa îi făceam mamei cînd o dureau şalele de atîta muncă pe bucata noastră de pămînt... *(Încălzeşte la vatră o sticlă)*

OLEGARIO *(Bruscăi)*: Aştia n-or să se mai atingă în viaţa lor de dumneata. Hai, mănîncă ceva... *(Îi întinde o turtă de mălai şi cafea)*

BRUSCA *(energică, respingînd alimentele)*: Cînd e război, nu te poţi gîndi la mîncare... Voi nu vă gîndiţi decît să vă ghiftuiţi... Cine v-a spus că se luptă bine cu burta plină şi rîgîind? Voi sînteţi fii mei sau nişte domnişori din ăia care se prefac că-s federali?

OLEGARIO: Trebuie să mănînci ceva, ca să prinzi puteri!

BRUSCA Ce trebuie să fac acum este să mă vindec ca să mă întorc în tranşee: atacul cel mare poate începe dintr-o clipă într-alta... Nu auziţi goarna sunînd formarea de luptă?

VICENTE *(către Brusca)*: Lasă-mă să îţi masez eu spatele unde te-au lovit... A mai rămas puţin medicament în sticlă.

(Brusca se linişteşte. Vicente îi desface rochia şi începe să îi fricţioneze spatele cu medicamentul din sticlă)

OLEGARIO *(lui Francisco)*: Şi dacă plecăm în pădure ce facem cu ea?

VICENTE: Eu zic s-o luăm cu noi.

FRANCISCO: Şi eu zic tot aşa, aici în sat nimeni n-o să aibă grijă de ea. Mai ales după... ce s-a întîmplat acum cu comisarul şi poliţistul... Bătrîna ar muri de foame.

OLEGARIO *(îndemnînd-o pe Brusca să mănînce)*: Să nu o lăsăm singură...

VICENTE *(către Brusca)*: Ascultă, mătuşe, ai vrea să mergi cu noi departe de aici?

BRUSCA *(mînioasă)*: Să plec de aici? Cine vrea să plece? Acum, cînd începe marea bătălie, oricine vrea să plece e un dezertor! *(Se ridică în picioare cu o mişcare violentă)* Am eu fii dezertori? Luaţi seama la ce spun: pe cel dintre voi care dezertează pun să-l împuşte... Şi tatăl vostru are să-mi dea dreptate, că nici el nu poate să sufere să aibă fii fricoşi...

VICENTE *(încercînd să o facă să se aşeze din nou)*: Haide, linişteşte-te, mătuşă... stai jos pe scaunul ăsta.

BRUSCA *(mai mînioasă)*: Eu ştiu cine vor să dezerteze! Mi-a spus-o Zamora.. *(Tinerii rămîn în întuneric; lumină de reflector asupra Bruscăi)* Sînt cameleonii de totdeauna, cei care se prefac liberali şi se folosesc de sîngele pe care îl varsă săracii, pentru ca pe urmă să trădeze... Eu ştiu ce pun la cale... Şi o s-o ştie şi Zamora... E vădit că dacă federalii cîştigă bătălia asta de la Santa Inés, bogaţii sînt pierduţi. O să vină guvernul poporului şi cei care sînt acum sus o să trebuie să-şi plece spinarea.

(Se face treptat întunerec, se aude răpăit de tobe, în timp ce se luminează un colţ din tabăra federală. Doi ofiţeri, lîngă un foc pe jumătate stins, stau de vorbă încet, ferindu-se a fi auziţi.)

OFIŢER I: Asta trebuie să ne fie limpede: dacă Zamora, cu plebea lui de ţărani, va învinge armata guvernamentală care ne urmează, va putea face ce vrea... Va zdrobi oligarhia, va lua guvernul... Dar şi pe noi ne va avea la mînă... *(În spatele lor, pe furiş, apare Brusca. Se opreşte şi ascultă)* Şi în loc să ne folosim noi de el, se va fi folosit el de noi pentru a ridica pe cei de jos... Şi atunci?!

OFIŢER II: Asta ne face să presupunem că va fi mai periculos pentru noi să cîştigăm războiul decît să-l pierdem!

OFIŢER I: Fără-ndoială! Zamora nu va admite jumătăţi de măsură!

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

OFIȚER II: Poate totuși să nu cîștige! Cu pumnale și puști vechi nu se pot face minuni! Pe deasupra, sîntem puțini ofițerii de carieră care i s-au alăturat... Țăranii sînt buni pentru guerrillă și încăierări, dar nu sînt în stare să înfrunte corpuri organizate de trupe bine înarmate...

OFIȚER I: Asta e foarte adevărat! *(Brusca se apropie de ei, mișcînd o ploscă veche de cositor. Ofițer I își dă seamă și îi face celăluilalt semn de tăcere)* Ssst! Ssst!

BRUSCA: A venit și cantiniera cu apă și rom! Apa face broaște-n burtă, dar romul îți dă bărbăție! Ce preferă domnii ofițeri? A! Dumneavoastră sînteți dintre domnii bogați care ne întovărășesc!... Foarte bine! Ce luați?

OFIȚER I: Apă!

OFIȚER II: Și eu la fel!

BRUSCA: Vai de mine! Militar care să nu bea rom, să nu fumeze tutun și să nu-i placă fustele și dansul, nu-i de-a bună! *(Îi servește)* Mîine n-o să fie de glumă... Cîți soldați de-ai guvernului ne urmăresc?

OFIȚER I: Multe mii!

BRUSCA: Mamă, doamne! Și credeți că o să cîștigăm?

OFIȚER II: Nu e cazul să fim prea încrezători. Ei au multe tunuri și șefi pricepuți care au studiat în străinătate!...

BRUSCA: Maica Domnului să ne apere!

OFIȚER I: Eu, în locul lui Zamora, nu aș da bătălia în locul ăsta, s-ar putea să fie un sacrificiu inutil!

OFIȚER II *(către Brusca, direct)*: E bine ca asta să se știe în rîndurile guerrillerilor și a recruților, căci dacă dăm aici bătălia, singurii mulțumiți vor fi vultanii... În ce mă privește, eu îmi voi ține caii gata...

BRUSCA: Mi se face frică numai auzindu-vă! Va să zică e primejdie ca federalii să ne... *(Face gestul de tăierea gîtului)*

OFIȚER I: Tot ce se poate! Cel puțin pe cei pe care or să pună mîna!

BRUSCA: Marea milă a lui Dumnezeu să ne scape! Eu nu vreau să mă prefac în hoit chiar de pe acum... Cel mai bun lucru este să dăm de știre despre primejdie.

OFIȚER I: Și încă foarte repede! Ca să dăm bătălii o să mai fie vreme destulă! Du-te îndată la trupă!

BRUSCA: Asta și fac!

(Pleacă. Întunerec. Peste cîteva clipe, o lumină difuză, vioriu cenușie, se aprinde într-un colț al cartierului general al lui Zamora. Acesta stă în picioare, pe niște trepte de scări, silueta lui proiectîndu-se asupra fundalului. Brusca iese din întunerec și înaintează spre el, oprindu-se la picioarele scărilor)

BRUSCA: Bogătașii ăștia cu haine de cerșetori care ne întovărășesc se vor înțelege cu șefii dușmani și cu mai marii lor care stau în umbră și îi sprijină. Guerrillerii mei au ascultat convorbiri din astea. Chiar eu am auzit răspîndindu-se zvonuri că marea armată oligarhică o să ne înfrîngă... Unii își pregătesc caii și catîrii ca să dezerteze... Eu în locul dumneavoastră, general Zamora, i-aș trimite în fața consiliului revoluționar și i-aș împușca... Nu poți învinge cu dușmanii ascunși în propriile-ți rînduri.

ZAMORA *(surîzînd)*: Nu degeaba ți se spune Brusca deschide focul... *(Arătînd spre harta pe care o are pe masă)* Oligarhia e pierdută... Unica și marea ei armată a căzut în cursa pe care i-am întins-o. Mîine, după bătălie, nu va mai fi decît o singură și mare armată în această țară: armata țăranilor... Pe urmă ne vom uni cu mulțimea celor umili și săraci de la orașe și vom începe guvernarea poporului... Cei care visează trădări o să rămînă mofluzi!...

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

BRUSCA: Asta o gîndiţi dumneavoastră cu capul... Dar capul, pot să-l facă să cadă...

ZAMORA: Nu vor cuteza! Şi apoi, acest mare foc care s-a aprins nu vor putea să-l stingă aşa de uşor...

BRUSCA: E adevărat, dar mulţi ştiu că nu există alt conducător care să gîndească cu poporul aşa cum gîndiţi dumneavoastră. Nu există altcineva care să aibă calităţile militare ale generalului Zamora. Nu există nimeni care să urască oligarhia şi să dorească dreptatea cu atîta putere ca dumneavoastră... Nu sînt decît ţăranii şi dumneavoastră şi asta este nenorocirea.

ZAMORA: De ce?

BRUSCA: Pentrucă acest foc al dreptăţii care străbate cîmpuri şi munţi îl pot opri cu un singur glonţ... Cu un singur glonţ...

VOCEA LUI ZAMORA: Nu îl vor trage...

VOCEA BRUSCĂI: Cine ştie... Nu vă încredeţi... Vipera ştie să-şi folosească veninul ascuns...

(Întunerec. Lumina se aprinde încet asupra scenei anterioare)

BRUSCA *(către tineri)*: Oligarhia este un şarpe încolăcit în jurul poporului... Şi Zamora o ştie... Şi-i va zdrobi capul... Toţi o să-l ajutăm la treaba asta. Cine să nu-l ajute? E vreun fricos pe aici care să nu vrea să meargă la luptă? *(Îi priveşte unul cîte unul)* Cel căruia îi tremură pîntecul de teamă să o spună...

FRANCISCO: Nimeni nu se gîndeşte să plece, Brusca.

BRUSCA: Aşa îmi place!

OLEGARIO *(cu blîndeţe)*: Acum o să dormim cu toţii pentru ca mîine să fim pregătiţi...

BRUSCA: Aşa e... Şi cînd o să sune trîmbiţa, toată lumea cu armele în tranşee... Ha, ha, ha... Duşmanul nici nu bănuieşte ce-l aşteaptă... *(Vicente o ia cu grijă şi o duce pînă la un maldăr de paie, ajutînd-o să se culce. Olegario şi Francisco se culcă şi ei)* Zamora a spus că va fi bătălia hotărîtoare, cea hotărîtoare... *(Ridicînd capul)* Ssst! Sună stingerea în tabără. Trebuie să închidem ochii... A, dar nu amîndoi, ci numai unul... Numai unul...

ACTUL III

La dreapta, acelaşi şopron care serveşte drept adăpost pentru Brusca şi cei trei tineri. În fund, locuinţa bătrînului comandant, indicată printr-o fereastră cu grilaje şi lîngă ea, atîrnată, o spadă. Pe un scăunel de piele stă grav, gînditor, bătrînul maior. La dreapta, în diagonală, un zid în ruină, cu o deschizătură care permite să se vadă dacă cineva s-ar apropia prin spate. În dosul zidului, un arbore uscat. La începutul acţiunii, se inserează. Lumina scăzută anunţă înnoptarea. În fund, bătrînul maior meditează. Vin Teresa, Begoña, Rosalia şi El Perro. Teresa înaintează, cîţiva paşi, în timp ce ceilalţi se opresc şi privesc pe maior cu admiraţie şi respect.

MAIORUL *(care, pînă în acel moment, era pierdut în gînduri)*: Ce căutaţi? De ce aţi pătruns pînă aici? Nu a mai rămas în casa asta nici măcar un cîine care să o păzească!

TERESA: Dorim să ne daţi o informaţie!

MAIORUL *(tulburat şi neîncrezător)*: Să vă dau o informaţie? Despre ce?

TERESA: Despre războiul ăsta la care aţi fost!

MAIORUL *(mînios, priveşte pe fiecare din cei care au venit)*: Nu vreau să mi se mai vorbească despre asta! Nimeni în casa mea nu trebuie să pomenească de războiul care a trecut! Am interzis-o!

BEGOÑA *(arătînd-o pe Teresa)*: Ea ar vrea numai să afle...

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

MAIORUL *(întrerupînd-o)*: De la mine nu va afla nimic! Eu am venit numai să mor sub streașina acestei case vechi! Așa cum auziți! Să mor! *(Se ridică cu greutate)* Chiar și cînd respir, sînt un om mort! De-asta am și străbătut noaptea satul, pentru ca nimeni să nu mă vadă. Luați bine aminte că nu sînt aici! Că nu m-ați văzut! Sînt de altfel sigur că nu sînt eu cel pe care îl căutați!

BEGOÑA: Doi dintre foștii dumneavoastră soldați v-au recunoscut cînd ați trecut de ultima uliță!

MAIORUL *(cu mînie stăpînită)*: Niciodată nu am comandat soldați, ci țărani... Ce încăpățînată femeie!

ROSALIA *(întrerupîndu-l)*: Eu vă știu că dumneavoastră sînteți Cisneros! Îmi amintesc cînd ați plecat din sat ca să vă alăturați oamenilor lui Zamora! Plecau mulți, în bătaia tobelor și cîntînd. Dumneavoastră mergeați în frunte cu un steag mare; la toate pălăriile florile galbene străluceau ca aurul... Plîngeam de bucurie, dar nu puteam alunga gîndul că mulți din ei nu vor mai vedea ulițele pe care mergeau cu atîta înflăcărare... *(Cu gravitate)* Așa a fost!

MAIORUL: Taci! De ce să ne amintim de cei care nu s-au mai întors? Astăzi ajung pînă la malurile rîului Ospino șirurile lungi de cruci... Eu am mers printre ele!

TERESA *(rugătoare)*: Ascultați-mă! Lăsați-mă să vă explic!

MAIORUL: Nu vreau! Singurul lucru ce-mi doresc este să închid ochii și să șterg totul din memorie!

BEGOÑA: Vă roagă din suflet!

MAIORUL: Nu! Și trebuie să plecați! Am venit pînă aici ca să mă ascund de mine însumi și voi ați venit să mă răniți și să mă chinuiți.

PERRO *(înaintînd spre maior)*: Și eu fug de mine însumi și după umbrele a doi oameni.

MAIORUL *(impresionat, mai puțin dur)*: Doar nu după mine!

PERRO: Nu! Am vorbit de doi oameni!

TERESA *(insinuantă, cu durere)*: Domnule maior! Nu ați auzit niciodată vorbindu-se de mine? De Teresa, văduva? M-am născut și am crescut în satul ăsta... Aveam un fecior care trebuia să fie sprijinul meu, singurul meu sprijin...

MAIORUL: Nu mai continua! Nu vreau să aud nimic despre mame și copii. Știu că sub rîul de sînge vărsat e alt rîu de singurătate și lacrimi...

BEGOÑA: Și nu numai de singurătatea și lacrimile mamelor! Eu am rămas și voi rămîne fără soț... Un bărbat m-a iubit și eu de asemenea îl iubeam... A plecat, voind să ia, în mîinile lui bătătorite, dreptatea... Nu știu în ce stufiș o fi rămas întins. Într-o zi mi-au adus numai tunica lui înroșită de sînge... *(Cu durere)* Acum îmi spun fecioara Begoña! *(Strigînd, mînioasă)* Dar eu nu vreau să-mi spună așa! Doream ca într-o zi să împart patul cu Joaquin și să-i fac copii care să-i semene! Trebuie să dorm însă singură mereu și să văd cum casele din sat se dărăpănă, iar mie mi se înmulțesc zbîrciturile și beteșugurile!

MAIORUL *(cu violență)*: Taci, nu mai vorbi!

BEGOÑA *(cu ciudă)*: Multe lucruri îmi colcăie înăuntru și trebuia să-mi vărs sufletul cuiva!

ROSALIA *(din fund și temătoare)*: De ce nu plecăm? Ar fi mai bine...

TERESA *(cu încăpățînare)*: Nu! Eu vreau să știu adevărul! Să am răspunsul care să mă aline! Și omul acesta trebuie să mi-l spună!

BEGOÑA *(contagiată de mînia Teresei)*: Așa e! *(Către maior)* Șefii, cei care porunceau! Cei care au condus atîția oameni la bătălii și țineau lista morților, trebuie să dea socoteală...!

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

MAIORUL *(furios, către Begoña)*: Ce vrei să spui?

BEGOÑA: Chiar dacă vă doare, vă repet că cineva trebuie să răspundă pentru relele îngrozitoare care s-au întîmplat!

MAIORUL: Am mers după un ideal! Cînd oamenii mei înaintau spre victorie sau moarte credeam că din suferințele noastre va răsări pacea și dreptatea pentru toți!.. Niciodată nu m-am considerat șef, ci o ramură a poporului care se agită în propria-i furtună!

BEGOÑA *(Energică)*: Și ce-a lăsat furtuna?

TERESA: Asta trebuie să o întrebăm strigînd din toate puterile!

MAIORUL *(către Teresa, îndreptîndu-se spre fundul scenei)*: Așa i-am întrebat și eu pe cei care ne-au înșelat, pe cei care au știut să profite de oasele și sîngele a mii și mii de infometați care au luat armele!

(Grupul format de Teresa, Begoña, Rosalia și El Perro intră în întunerec. Lumina se concentrează asupra maiorului care se îndreaptă spre fundul scenei. O lumină albă, dură, iluminează deodată pe un înalt ofițer federal care poartă un chipiu galben. Maiorul se oprește, îl privește de sus în jos și încrucișează brațele pe piept).

OFIȚERUL FEDERAL: Atitudinea dumitale este ciudată, maior Cisneros!

MAIORUL: Vă repet că nu înțeleg! Ascultați-mă! În pofida mormanului de cadavre! În pofida a atîta sînge vărsat! În pofida morții lui Zamora și a nepriceperii atîtor șefi care au luat comanda după aceea, țăranii înarmați știau că triumful era în mîinile noastre! Pentru ce atunci, dumneavoastră, generalii lor, de frunte, v-ați înțeles cu oligarhii?

OFIȚERUL FEDERAL: Rațiuni politice, domnule maior!

MAIORUL: Din pricina asta, în rîndul forțelor noastre se cuibărește descurajarea!

OFIȚERUL FEDERAL: Sper că descurajarea nu a ajuns pînă la dumneata!

MAIORUL: Deocamdată cer numai explicații!

OFIȚERUL FEDERAL: Crezi dumneata oare că gloata poate să comande, să administreze, în sfîrșit, să conducă o țară în ruină?

MAIORUL: Și pot să o facă cei care au dus-o la ruină?

OFIȚERUL FEDERAL: Nu asta-i problema! Cinci ani de război, așa cum nu s-a mai văzut vreodată, au devastat Venezuela. Era necesar să se pună capăt, să se reinstaureze calmul, liniștea! Și dumneata, care ești inteligent, trebuie să o înțelegi bine! Mai trebuia și să se evite, cu orice preț, ca partea cea mai incultă și mai puțin capabilă să se impună la guvern! Ne-am înțeles pe temeiul concordiei, al bunei stări generale și ca să punem capăt exceselor golatei!

MAIORUL: Atunci de ce ați luptat alături de gloata asta făcînd-o să creadă că erați cu totul de partea ei?

OFIȚERUL FEDERAL: Pentru echilibru! Era necesar să slăbim vechea oligarhie... Și acum, cînd loviturile pe care i le-a dat gloata au slăbit-o, va trebui să împartă puterea cu noi... să o spunem deschis... cu noi care sîntem mai liberali... Nu e un progres?

MAIORUL: Și dreptatea? Și pîinea? Și pămînturile? Pentru acestea s-au ridicat steagurile și s-au aprins focurile! Pentru a atinge aceste țeluri s-au îndurat rănile și groaza războiului!

OFIȚERUL FEDERAL: Liniștește-te și fii înțelegător! Dacă s-ar lua pămînturile de la stăpînii lor legali, s-ar ruina toată țara!

(Întinde mîna și lumina formează, alături de ofițerul federal, un cerc în care vine un ofițer din armata oligarhică. Își acopere capul cu un chipiu albastru)

OFIȚERUL OLIGARH: Pămînturile sînt puterea noastră și înțelegem să nu se atingă!

OFIȚERUL FEDERAL: Nu fii îngrijorat! Sîntem oameni de onoare!

OFIȚERUL OLIGARH: Așa? Atunci de ce ai luptat împotriva mea?

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

OFIŢERUL FEDERAL: Se-nşeală omul! M-a tîrît vîrtejul iscat de Zamora!
MAIORUL (*către amîndoi*): Ce se va întîmpla cu ţara pîrjolită de moarte?
OFIŢERUL FEDERAL: Îi vom da o ordine civilizată.
OFIŢERUL OLIGARH: Şi din nou o să prospereze moşiile!
OFIŢERUL FEDERAL: Iar o dată cu ordinea, vor înflori şi afacerile!
MAIORUL: Nu înţeleg! Morţii! Crucile! Conştiinţa mea!
OFIŢERUL FEDERAL: Maior Cisneros, ascultă un sfat: nu ajunge departe cel care pune în frunte conştiinţa! Ţara cere să facem sacrificii pentru a-i da liniştea!
MAIORUL: Numai liniştea nu o va ridica din starea în care se află!
OFIŢERUL OLIGARH: Cînd străinii vor redobîndi încrederea în noi, ne vor ajuta! Să o mărturisească distinsul supus al Majestăţii sale britanice!

(*Se luminează; în fundul scenei, un străin îmbrăcat după moda engleză a epocii*)

FUNCŢIONARUL ENGLEZ: Yes!
MAIORUL: Asta miroase a trădare! (*Privind în toate părţile*) Vor trebui aprinse focurile din nou! Va mugi iarăşi uraganul celor săraci! (*Celor trei figuri luminate*) V-o jur! (*Începe să se retragă spre întunerec*)
OFIŢERUL OLIGARH (*către ofiţerul federal*): E pericol?
OFIŢERUL FEDERAL: Nu! Trîmbiţa, armăsarul, flacăra nu mai sînt! Zamora, în sfîrşit, a murit! Eu însumi l-am văzut!

(*Străinul şi ofiţerul oligarh rîd zgomotos. Întunerec. După cîteva clipe, lumina asupra grupului format din Begoña, Teresa, Rosalia şi El Perro. Maiorul vine alături de ei*).

MAIORUL (*adresîndu-se grupului*): Ştiau ce făceau şi cînd aveau să o facă! Nu se mai puteau ridica niciodată miile de morţi! Zamora nu va mai înălţa niciodată steagul! Va trebui să treacă o sută de ani pentru a redobîndi sîngele şi violenţa care s-au scurs pe făgaşul morţii şi trădării!
BEGOÑA: Cine va vedea astea? Eu nu am nici un fiu, nici un nepot!...
MAIORUL: Nimeni nu are fii! (*Cu mînie*) Nimeni nu are fii în ţara asta! Nu sînt decît cruci şi ruine!
TERESA: Fiul meu zace şi el sub o cruce? Spuneţi-mi-o!
ROSALIA (*cu glas de vaiet*): E mai bine să nu spună nimic!
MAIORUL (*privind-o ca pentru prima oară, ca şi cum s-ar întoarce de foarte departe*): A! Cine era fiul dumitale?
TERESA: Guadalupe! De mic copil, surîdea cînd îi vorbeam şi îi plăcea să cînte.
MAIORUL: Guadalupe? Sînt atîtea nume!... Nu-mi amintesc! Au căzut atîţia!
TERESA: El nu a căzut! L-au căutat ca să îngroape pe Zamora! Aşa mi s-a spus!
MAIORUL (*impresionat*): A! Atunci el a fost unul din cei care au săpat groapa... Am auzit vorbindu-se de asta! Doi oameni cu o sapă şi un tîrnăcop în seara tulbure!. O dată au mers cu trupa mea...
TERESA: Ştiţi ce s-a întîmplat cu Guadelupe după ce a săpat mormîntul?
BEGOÑA: Fiţi aşa de bun şi spuneţi-ne!
MAIORUL (*sumbru*): În ziua aceea blestemată eu nu luptam în San Carlos; mă trimiseseră la ariergardă să caut cavaleria! Nu am ştiut cînd au chemat pe cei doi oameni şi nu i-am văzut după aceea!
TERESA: Ce aţi auzit că se spunea? Am nevoie de o urmă! Daţi-mi-o, vă rog! Dumneavoastră sînteţi nădejdea mea!
MAIORUL: Eu sînt altă cruce şi pe mine de asemenea m-au îngropat!
ROSALIA (*Teresei*): Să plecăm!
TERESA: Nu! Simt că ştie ceva. Mi-o spune inima!
PERRO: Dacă Dumneavoastră l-aţi iubit pe Zamora, aţi făcut, desigur, şi unele cercetări asupra morţii lui... Ce-aţi aflat?
MAIORUL: Nimic! M-au învăluit în plasa minciunilor!

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

PERRO *(cu amărăciune)*: Eu nu doresc să știu decît locul rănii; am la mine încă glonțul care nu a pornit! *(Își pipăie buzunarul)*
TERESA: Cine a văzut pe fiul meu după săparea gropii?
MAIORUL *(cu violență)*: Eu nu l-am văzut! A! Da! Gornistul meu spunea că atunci cînd cei doi s-au întors de la treaba aceea, i-au închis într-un rancho... fără să poată comunica cu cineva!
TERESA: Continuați! Continuați!
MAIORUL: Și numai la miezul nopții o femeie a putut să le dea apă printr-o deschizătură în zid.
TERESA: Și femeia asta trăiește? Se află undeva? A vorbit cu ei?
MAIORUL: Nu știu! Vă spun că nu știu!! A dispărut cînd a aflat de moartea lui Zamora! A! Glonțul acela misterios! Cine l-a tras?
PERRO *(impresionat)*: Dracul! Vă spun că a fost dracul!
TERESA *(Maiorului)*: Vorbiți de femeia aceea!
MAIORUL: N-am cunoscut-o! Treaba ei era să dea apă trupei de pe linia de luptă și îi spuneau „Deschide-focul"...
TERESA: Brusca!! Era Brusca!! *(Prinzînd de umeri pe comandant)*: Trăiește în satul ăsta!! Îi cunoștea, de-asta le-a dus apă!
MAIORUL *(desprinzîndu-se de Teresa)*: Voiam să mor fără amintiri, dar acum revin imaginile! Goarne, salve! Țipetele din spitalele năclăite în sînge! Morți în putrezire și vultani... *(Se lasă să cadă pe scăunel)*
PERRO *(apropiindu-se de maior)*: Și eu aș vrea să mor, dar scăpat de îndoiala care mă roade! (Femeilor) Trebuie găsită femeia asta! Să vorbim cu ea, repede!
TERESA *(bucuroasă, către El Perro)*: A fost prietena mea! L-a cunoscut pe Guadalupe de mic! Am să-i vorbesc! Am s-o rog!
BEGOÑA *(dezamăgită)*: O să fie zadarnic, are mintea rătăcită!
PERRO: N-are a face! Să mergem la ea!
TERESA: Da, să mergem! Dumnezeu are să ne ajute să-i limpezesc mintea!
(Pleacă — mairoul rămîne singur, copleșit. În întunerecul din fund se aud rîsete; furios, se ridică în picioare, scoate un pistol și trage spre fundul scenei. Întunerec total. După cîteva momente, lumină în șopronul dărăpănat. Brusca și tinerii dorm. În depărtare se aude un cocoș. Brusca se deșteaptă și se ridică în capul oaselor cu mare grijă; constată că tinerii dorm, apoi se mișcă și caută pe sub paie, scoate o pușcă și o privește, surîde „hoțește" și o pune la loc. Apoi se preface adormită. Cocoșii cîntă din nou, departe. Vicente se deșteaptă și încearcă să-l trezească pe Olegario.)
VICENTE *(Îl mișcă pe Olegario și îi vorbește încet)*: E vremea, scoală-te! *(Îi arată pe Brusca și îi face semne să păstreze tăcere)*
OLEGARIO *(sculîndu-se)*: Ce bine ne-ar prinde puțină cafea caldă!
VICENTE: Nu putem zăbovi, trebuie să ieșim din sat înainte ca să se lumineze! *(Deșteaptă pe Francisco)* Francisco, hai, scoală-te, plecăm! *(Francisco se ridică, ia bucata mare de pînză și o înfășoară)* Asta e ca să învelim bine puștile.
(Olegario ia alta și face același lucru. Vicente o privește din nou pe Brusca. Fără să facă zgomot, cei trei ies prin stînga. Brusca, încet, se ridică, surîde cu șiretenie și se duce să privească prin spărtura care servește drept poartă apoi se culcă din nou. Lumina scade pînă la penumbră. Se iluminează un cerc în fund. Sosește un comisar și un soldat, comisarul poartă un machete în teacă și soldatul o pușcă)
COMISARUL *(Însoțitorului său)*: Ești sigur că pe aici a lăsat-o?
SOLDATUL: Am văzut-o cînd a adus legătura și să mor eu dacă nu erau puști!
COMISARUL: Trebuie să facem o percheziție și să-i arestăm împreună cu bătrîna! Să ne apropiem cu grijă! *(Se apropie de ruine. Privesc prin deschizătură în lăuntrul șopronului. Brusca pare că doarme)*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

SOLDATUL: Bătrîna e singură!

COMISARUL: E bine să mai căutăm ajutoare, în orice caz. Du-te la comisariat şi adu pe sergent . . . Ascundeţi-vă între copac şi zid . . . Eu o s-o fac pe bătrînă să iasă ca să o arestăm . . . Pe urmă o să facem percheziţie . . .

(Brusca a deschis ochii, dar continuă să simuleze somnul. Soldatul pleacă, iar comisarul bagă capul prin deschizătură. Brusca îl priveşte, se ridică şi scoate un strigăt)

BRUSCA: A! Oligarhii! Deşteptarea! *(Caută pe tineri cu privirea. Comisarul se ascunde repede)* Aha! S-au dus să caute muniţii, dar o să lupt eu singură . . . O să vadă ei . . . *(Comisarul scoate iar capul)*

COMISARUL *(către Brusca)* : Bătrînă nebună! O să te legăm şi o să cari apă, ca măgarii!

BRUSCA: Oligarhi împuţiţi! Acum o să vedeţi voi cine e Brusca, cine deschide focul! *(Repede, scoate o puşcă. Comisarul, văzînd puşca în mîinile Bruscăi, se sperie şi fuge. Brusca încarcă arma şi se duce la poartă). Ha,* ha, ha! Ia uite-i cum fug să se ascundă pe după arbori. Numai că de aici îi pot vîna ca pe nişte iepuri. *(Ocheşte şi trage)*

COMISARUL *(în penumbră, în apropierea arborelui alături de care apar soldatul şi alţi oameni deasemenea înarmaţi cu puşti)* : Fiţi atenţi, bătrîna are o puşcă, trageţi precis, asupra ei!

(Se ascunde pe după copac, în spatele zidului dărîmat. De acolo, fără să se lase văzut, trage. Brusca se ascunde pe jumătate după vatră, încarcă puşca şi trage din nou)

BRUSCA: Arătaţi-vă botul, şobolani scîrboşi, să vă trimit la dracul, în persoană! Ha, a, ha! Aici e Brusca, trăgătoare de prima linie! *(Privind spre fermă)* Veniţi să luptaţi, băieţi, că guerrilla noastră e nebiruită! *(Încearcă iarăşi arma, apoi face cîţiva paşi înapoi şi rîde)* Capul sus şi cu cîntecul înainte! *(Cîntă)*

Împotriva oligarhilor,
jefuitori,
luptăm noi federalii
cu puşti şi tunuri.

(Strigînd, ca să fie auzită de afară) Să dăm foc savanei şi cavaleria să-i atace pe la spate! Plumbi şi torţe le trebuie! *(Trage din nou, apoi face cîţiva paşi înapoi şi rîde)* Ha, ha, ha! *(Se aud împuşcături afară, contra ruinelor)* Acu-acu vă văd fugind peste cîmp şi punîndu-vă fuste şi chiloţi de muiere, ca să scăpaţi! Ha, ha ha! Oligarhii nu capătă gloanţe decît în dosuri!

(Se apropie cu grijă de deschizătura zidului şi reazemă de el puşca. Prin intrarea şopronului sosesc tinerii, grăbiţi şi neliniştiţi. Se opresc văzînd pe Brusca)

OLEGARIO: Mi-am închipuit eu ce este, cînd am auzit împuşcăturile! *(Se apropie cu grijă de zid; Brusca îl vede şi îi zîmbeşte, dar continuă să ţintească)* Trag ei, dar nu sînt mulţi! Se ascund după copaci, dar îi putem lua prin surprindere, ocolindu-i, pe partea celaltă! Haidem!

(Între timp, Vicente şi Francisco au scos cele trei puşti şi cartuşierele. Dau o puşcă lui Olegario. Toţi trei ies repede pe unde au intrat. Brusca îi vede plecînd, cu faţa iluminată de bucurie)

BRUSCA *(strigînd spre ei)* : Acum vin feciorii mei! Floarea guerrillerilor din Ospino! Luptă cîntînd şi cu piepturile goale! Înainte, băieţi, că duşmanul a luat-o la sănătoasa! *(În depărtare se aud împuşcături urmate de strigătele comisarului şi soldatului. O lumină difuză se proiectează asupra copacului şi peretelui în ruină, după care se ascund atacanţii. Brusca se uită prin deschizătură şi cîntă)*

Să bată tobele,
să sune trîmbiţele!
Că oligarhii
se scapă de frică!

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

(Departe se aud strigătele lui Olegario și ale lui Vicente, odată cu zgomote și împușcături. Brusca încearcă să tragă din nou. Un glonț o rănește, aruncînd-o înapoi cu violență, se clatină și cade încet. Afară continuă, diminuate, strigătele și împușcăturile. Vicente apare aproape de copac, cu pușca în mîini)

VICENTE *(strigînd)* : Au luat-o la fugă! Trage spre drum! *(Alături de el apare Olegario. Amîndoi dispar pe după copac și zidul dărîmat. Între timp, Brusca reacționează și încearcă să se ridice. Se aude de departe, ca un zvon, un cor de voci estompate care intonează un cîntec federal)* :

Aprindeți vîlvătăia,
Aprindeți vîlvătaia,
în vîntul din Barinas!
Aprindeți vîlvătaia,
în vîntul din Barinas!
Și soarele victoriei
răsară-n Santa Inés!
Să tremure-oligarhii!
Trăiască libertatea!
Să tremure-oligarhii!
Trăiască libertatea!

(Intră pe poartă Francisco. Privește pe Brusca rănită și aleargă să o ajute. Brusca abia mai poate să-l privească și să-i surîdă)

FRANCISCO *(strigînd către cei de afară)* : Olegario! Vicente! *(Se întoarce spre Brusca și o ridică puțin, susținînd-o)* Brusca! Brusca! Nu e nimic! O să te vindecăm! *(Caută o bucată de pînză ca să o bandajeze)*

BRUSCA: Trebui să continuăm lupta!

FRANCISCO: O s-o continuăm, Brusca! *(Sosesc Olegario și Vicente. Se apropie de Brusca, emoționați, doritori să o ajute)*

BRUSCA: Groaznică bătălie, ca-n iad! Cîți morți! Dar o să-nvingem! *(Neliniștindu-se deodată)* Cine mi-a spus că l-au ucis pe Zamora? Cine mi-a spus? *(Către tineri, cu un rest de energie)* Duceți-vă la bătălie ca să-l vedeți și să-i auziți glasul! Nu i-ați văzut nici unul penele galbene ale chipiului și armăsarul? A, totul miroase a praf de pușcă și a foc! *(Tulburată de un gînd obsedant)* Nimeni nu l-a îngropat! Nimeni! *(Cu voce răgușită)* Nu există nici un cadavru, el se odihnește numai, cîteva clipe! Priviți-l! Priviți-l! Priviți-l! *(Moare. Tinerii își fac semnul crucii)*

(Lumina se concentrează asupra ruinelor din stînga. Sub ele, zace cadavrul lui Ezequiel Zamora. Sosesc ofițerul federal, ofițerul oligarh și străinul.)

OFIȚERUL FEDERAL *(arătînd cadavrul, cu ură)* : Este Zamora, mort! Îl cunosc!

OFIȚERUL OLIGARH *(grav, cu ranchiună)* : Odată a ars ca o flacără! Și pe noi toți, cei de sus, ne ardea!

OFIȚERUL FEDERAL: Pretindea pămîntul pentru a-l da celor care îl jinduiau ca aerul!

OFIȚERUL OLIGARH: Și a căutat să ne smulgă moșiile, titlurile, onorurile, puterea!

OFIȚERUL FEDERAL: Dar o providență l-a oprit și acum calul lui e o umbră, trîmbița lui o armă mută și trupul, jăratec stins!

OFIȚERUL OLIGARH: Niciodată n-o să mai aprindă zorile cu scînteia albastră a privirii lui!

OFIȚERUL FEDERAL: Totul e acum în liniște!

OFIȚERUL OLIGARH: Da!

(De departe se aude vocea Bruscăi, strigînd)

VOCEA BRUSCĂI: Se-ntoarce Zamora! Ezequiel Zamora!

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

OFIŢERUL FEDERAL *(neliniştit)*: Cine strigă?
OFIŢERUL OLIGARH: Cei săraci... Poate vor să aprindă din nou flacăra lui...
OFIŢERUL FEDERAL: Nu trebuie lăsaţi! Nu! Nu trebuie lăsaţi!
CEI TREI, ÎN COR: Nu!!

(Întunerec. Dispar ofiţerii şi străinul. Lumină de penumbră asupra aceleiaşi scene. Prin deschizătură apare capul Bruscăi, Priveşte înlăuntru. O rază de lumină cade asupra feţei lui Zamora. Cei trei tineri vin aproape de ea)

BRUSCA: Ştiam că era aici!
OLEGARIO: Niciodată n-am crezut că-l voi vedea mort!
BRUSCA: Mort? *(Dă ocol şi intră în ruine urmată de cei trei tineri)* Au spus că l-a răpus un glonţ numai ca să ne încurce, ca să ne dăm învinşi... Ssst... Ssst... Trebuie să-i lăsăm să creadă asta, nu trebuie să ştie că el se odihneşte numai, pe pietrele astea...
OLEGARIO: Sub părul lui e sînge!
BRUSCA: Cerul, în asfinţit, îl luminează aşa!
VICENTE: Poate e o rană!
BRUSCA: Şi eu vă spun că doarme numai! O spun şi am s-o spun mereu fiindcă e adevărat! Auziţi? Va fi deajuns să-l pună pe cal şi să sune puternic goarna pentru ca patima lui de libertate să se deştepte şi peste cîmpuri să revină flacăra! Trebuie să-l luăm cu noi! Haidem! *(Tinerii îl ridică pe Zamora şi îl poartă pe umeri)* Va apăsa greu asupra voastră, e un arbore uriaş cu păsări, rădăcini, furtuni... Eu am să vă ajut cu scheletul meu! Spre savană! Să mergem! Acolo unde mii de braţe ne aşteaptă! *(Strigînd spre cei de afară, în timp ce tinerii înaintează cu Zamora pe umeri)* Ascultaţi! Ascultaţi cu toţii! Ridicaţi sus steagurile! Să bată tobele şi să aducă de căpăstru un armăsar de pulbere şi vifor, că Ezequiel Zamora se deşteaptă! *(Spre cei de afară)* Şi să vină corul vînturilor! Şi corul aurorilor înroşite! Pentru că Ezequiel al nostru merge cu poporul şi furtuna străbate drumurile! *(Iese prin fundul scenei. Departe se aude în corescendo cîntecul coral. Toată lumina începe să scadă. În fund se luminează grupul din prolog în jurul mormîntului Bruscăi cu crucea ei galbenă. Toţi îşi fac semnul crucii în tăcere. Departe, ca un ecou se aude vocea Bruscăi)*
VOCEA BRUSCĂI, DEPARTE: Zamora! În mîinile mele este flacăra ta!
Toţi cei care formează grupul îşi întorc feţele spre vocea aceasta în timp ce cade

CORTINA

În româneşte de
PAUL ALEXANDRU GEORGESCU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

PAUL ALEXANDRU GEORGESCU

Întîlnire cu CÉSAR RENGIFO

L-am întîlnit pe César Rengifo la Caracas, spre sfîrşitul anului 1974. Îmi era cunoscută, la acea dată, o bună parte din pictura sa. Treceam adesea prin clocotitorul cartier El Silencio şi admirasem, de fiecare dată, viguroasa poezie a compoziţiei sale murale *El Nacimiento de América* (Naşterea Americii), aşezată în piaţa Diego Ibarra. Zăbovisem, în expoziţii, în faţa tablourilor sale sau răsfoisem albume care le reproduceau şi mă mişcase profund neobişnuitul amestec de duioşie şi vehemenţă cu care Rengifo picta — în culori şi tari şi visătoare — figuri de trudiţi ţărani indieni, de copii singuri pe lume, de cîntăreţi rătăcitori, purtînd, pe drumuri nesfîrşite, cînd chitara sprinţară, cînd vioara nostalgică. Pătrunsesem de asemenea în lumea atît de variată, dar atît de solid articulată a teatrului său şi consideram, împreună cu cei mai autorizaţi critici hispano-americani, că întreaga sa creaţie dramatică îşi află culminaţia în piesa a cărei versiune românească o oferim acum cititorilor noştri: *Lo que dejó la tempestad* (Ce a lăsat furtuna), evocare de incomparabilă elevaţie şi tensiune dramatică a eroului revoluţionar venezuelan Ezequiel Zamora.

Mă apropiasem de operă, dar nu cunoşteam pe autor, centrul ei generator. Ca în orice primă cunoaştere, de la distanţă, mă învîrteam în cerc, fără a pătrunde înlăuntrul lui. Îmi lipsea imboldul pentru trăirea personală a operei, pentru descoperirea miezului adînc, pentru scrutarea resoartelor intime. Imboldul acesta a venit în mod firesc în urma întîlnirii cu César Rengifo. În cursul celor cîteva luni pe care le-am petrecut, în 1975, în capitala Venezuelei, am avut bucuria de a înţelege, ca prieten şi ca partener de îndelungate şi pasionate discuţii, că esenţa operei lui César Rengifo rezidă în *curajul de a respinge nefericirea umană*, cu nobilul lui corolar: înfruntarea nedreptăţii şi silniciei. Totul — convorbiri, lecturi, reflecţii — îmi confirma acest lucru. Vedeam tot mai clar cum se ordonează, în jurul acestei virtuţi centrale, atît marile daruri ale artistului şi scriitorului, cît şi nepreţuitele calităţi ale omului: lealitate, entuziasm, generozitate. Spun „vedeam", pentru că în căldura dulce, mîngîietoare a primăverii care domneşte tot anul la Caracas, pe terasa casei sale care domină culmile Curumo şi se lasă pătrunsă, de la un capăt la altul, de lumină, César Rengifo — pictorul sau scriitorul — făcea să se perinde înaintea ochilor mei episoadele unei copilării de lipsuri şi dureri, ale unei adolescenţe de vis şi febră, ale unei maturităţi de luptă şi creaţie. Orfan, crescut între *los de abajo*, mîndru de originea lui plebeiană, elev, apoi student îndrăgostit de poezie şi pictură, formîndu-se profesional la Academiile de Bellas Artes din Caracas, Mexic şi Santiago de Chile, artist cu exuberanţă şi multilateralitate renascentiste, poet, eseist, ziarist, dar mai ales pictor şi dramaturg, toate aceste imagini se contopeau în fiinţa gravă a omului pe care îl aveam în faţă şi toate aceste strădanii se integrau destinului militant al scriitorului care se desprindea pregnant din destăinuirea credinţelor sale politice şi ideologice. Căci amintirilor le urma mărturisirea convingerilor sale sociale şi artistice. Rostite cald, uman, ele izvorau — aşa cum se cuvine — din lăuntru şi din adînc. — „Eu cred în artă — îmi spunea César

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Rengifo — dar nu o concep în sine, ci în funcţie de umanitatea pe care trebuie să o exprime şi să o promoveze. Exerciţiul meu plastic şi scriitura mea se întregesc în sensul că nici unul nici alta nu pot rămîne departe de întîmplarea socială". Şi continua: „Nu există artă fără ideologie; nu are sens să credem că arta poate fiinţa departe de ideologic şi politic". — „Şi locul poeziei?", îl ispiteam eu. — „Poezia este implicată în orice operă de artă, de vreme ce aceasta — fie tablou, fie dans, fie teatru — nu este decît un mijloc pentru a aduce şi dărui celorlalţi oameni emoţii estetice şi poetice". Îi aminteam atunci lui César Rengifo ce spunea Pablo Neruda despre emoţia poetică: trebuie să aibă rădăcini. — „Desigur, şi în ceea ce mă priveşte, cred că pictura şi teatrul meu au rădăcini adînci în pămîntul şi în realitatea istorică a ţării mele; întreaga mea creaţie se întemeiază pe angajarea mea faţă de Venezuela, faţă de aspiraţiile ei de justiţie şi demnitate".

De la principii, discuţiile noastre treceau inevitabil la aplicarea lor în practica literară în planul căreia căpătau o imagine de ansamblu, o structurare coerentă a teatrului său. În această privinţă, tăcerile modeste ale autorului trebuiau suplinite de materialul critic abundent care se afla în biblioteca sa. Începea aceasta în birou, continua, şerpuind prin alte încăperi, se urca pe terasă şi se cobora la subsol, într-o sarabandă de coperţi, planşe, legături de artă, plăcută şi trebuincioasă — pare-se — ochiului de pictor. Împreună cu scriitorul şi cedînd impenitentei nevoi profesorale de construcţie coerentă, încercam să ordonez caleidoscopul opiniilor şi impresiilor critice sub o perspectivă teoretic fundamentată. Metaforele trebuiau conceptualizate Ceea ce numisem „rădăcini" se vădea, la analiză, o omologie complexă, mediatizată, între peisajul, viaţa efervescentă şi drumurile de viitor ale Venezuelei (şi prin extensiune ale Americii latine) pe de o parte, şi structurile şi semnificaţiile operei dramatice pe de alta. Pentru a vorbi în termeni de teoria sistemelor, se cerea stabilită corelaţia, la diferite niveluri, dintre circumstanţele materiale sau sociale care au solicitat opera sa dramatică, incorporîndu-se ei, şi răspunsul artistic pe care autorul îl dă solicitării prin operă, prin originala modelare a condiţiei umane inclusă în creaţia sa. Admiteam amîndoi, scriitor şi critic, că numita corelaţie de intrări şi ieşiri (inputs-outputs) nu este simplă şi nemijlocită, ci complexă şi mediatizată. Între faptele realităţii şi universul ficţional al operei de artă se interpun şi asigură trecerea din planul existenţial în acela valoric, din sociologie în estetică, factori mediatizatori de maximă importanţă, ca sentimentul ontic şi tipul uman exemplar, inerenţi oricărei autentice opere artistice.

Pe aceste temeiuri metodologice, schiţam şi oferearn lui César Rengifo o imagine de ansamblu a teatrului său, imagine care era, atunci, un fel de promisiune. Încercînd, acum, să o împlinesc, dezvoltînd şi adîncind acea imagine sub perspectiva unor reflecţii şi elaborări de un an, îmi dau seama că paginile care vor urma erau totuşi cuprinse *in nuce* în emoţia şi în gîndurile pe care le datorez întîlnirii cu César Rengifo.

Considerînd existenţa umană ca un sistem sau, mai exact, ca un ansamblu de subsisteme (fizic, biologic, psihologic, social, axiologic) ascendent integrate, funcţia operei de artă devine aceea de a reprezenta şi potenţa această existenţă printr-un sistem de semne (semiotic) cu valoare estetică. Opera de artă re-crează deci, în ordinea specificităţii sale, sistemul existenţei umane, este un sistem supus ca atare jocului de intrări şi ieşiri, dar cu mari şi aproape nesfîrşite libertăţi în ceea ce priveşte factorii, regulele şi rezultatele. În cazul lui César Rengifo, schema aceasta — intrare, sistem, ieşire — primeşte o originală şi semnificativă tratare artistică pe care o vom examina termen cu termen.

Elementul central — *sistemul* — vine din realitatea socială venezuelană şi *lato sensu* latino-americană. El se defineşte prin opoziţia categorică, vehementă, dintre

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

ordinea stabilită, poruncitoare *(establishment)* și contestarea ei. Ceea ce înseamnă că sistemul pe care îl înfățișează artistic dramaturgul este puternic polarizat: pe de o parte puterea, avuția, privilegiul, agravate de orgoliu și agresivitate, ale claselor dominante, pe de altă parte, mizeria și suferințele maselor, răscumpărate de simțul demnității și de capacitatea lor eroică de luptă și sacrificii. Corespunzător acestor componente, o dublă tendință animă sistemul: încremenirea, menținerea silnică la nivelul beneficiarilor *establishment*-ului și schimbarea, protestul sau insurecția la nivelul victimelor acestuia. Dialectica acestei opoziții fiind urmărită de César Rengifo de-a lungul unui secol din frămîntata istorie a Venezuelei, este natural ca o mare varietate să domnească în ceea ce privește formele și titularii bipolarității, de la oligarhii latifundiari din vremea lui Zamora, la magnații capitalului multinațional de azi, de la guerrilleri la locuitorii mizerelor cartiere mărginașe ale capitalelor, de la șomaj la război civil și la intervenția armată imperialistă. Numitorul comun al acestei varietăți este tensiunea dusă pînă în apropierea rupturii sau exploziei.

Asupra acestui sistem, dramaturgul face să opereze două categorii de solicitări sau intrări: cele materiale (natura, spațiul geografic, peisajul, clima etc) și cele sociale (comportament uman, factori colectivi, procese intelectuale etc.) Cum se corelează ele cu ieșirile din sistem, cu răspunsul artistic elaborat de autorul operei? Fără a exclude posibilitatea interferenței și cumulării, putem afirma că în principiu prima categorie de intrări se corelează cu elaborarea artistică a cadrului și atmosferei, în timp ce a doua se corelează cu elaborarea substanței înseși a operei: ideația, tematica, organizarea acțiunii, crearea personajelor și chiar compoziția.

Solicitările materiale care afectează teatrul lui César Rengifo sînt cele cunoscute din întreaga literatură hispano-americană: dimensiunile vaste ale continentului, frumusețea mirifică nu lipsită de amenințare a unei naturi tropicale încă nestăpînite. Ele prilejuiesc anumite aspecte mai puțin observate ale pieselor dramaturgului venezuelan. Întîmplarea dramatică se desfășoară într-un spațiu amplu, străbătut în mișcare vehementă (călătorie, acțiuni de guerrillă, război), iar itinerarul este parcurs cu sentimentul permanent al unei primejdii care izbucnește sau este pe punctul de a izbucni sub forma simbolică a furtunii, a vîntului pustiitor, a avalanșei. Aceste două elemente, „drumul lung" și „umbra amenințătoare" sînt folosite de César Rengifo și pentru crearea atmosferei specifice teatrului său. Mai departe, ele pătrund chiar, dincolo de cadru, în caracterizarea personajelor, în sensul că formează liniile lor de mișcare. În *Ce a lăsat furtuna*, protagonista, bătrîna luptătoare Brusca, urmează armatele federale de-a lungul și de-a latul țării, în umbra îndoitului pericol de război și de trădare, iar El Perro, cîntărețul ambulant, gonit de remușcarea uciderii (imaginare) a lui Zamora, ilustrează explicit cele două solicitări. În alte personaje, din alte piese, aceste elemente sînt prezente implicit și acoperite de elaborări care răspund, firește, de asemenea solicitărilor sociale, ca, de pildă, tribulațiile șomerului Jabino din *Buenaventura Chatarra* sau sarabanda morților din *Las torres y el viento* (Schelele și vîntul).

Incomparabil mai multă importanță prezintă intrările sociale. Sînt solicitări de substanță, hotărîtoare pentru antropologia lui César Rengifo și pentru structurarea operei sale dramatice. Conferindu-le din plin masivitatea și puterea de șoc, autorul face din aceste solicitări adevărate *impacte* care determină direct tematica și acțiunea pieselor. Fără pretenții limitative și exhaustive, cred că se poate afirma că în teatrul lui César Rengifo funcționează trei impacte principale: impactul oligarhic, impactul imperialist și impactul societății de consum, diferite în conținutul lor și totuși identice în natura lor opresivă. În funcție de aceste solicitări, am stabilit o tipologie a pieselor lui Rengifo, în cadrul căreia fiecare impact se concretizează în trei aspecte, duce la tratarea a trei teme cu vădite asemănări în modalitatea artistică folosită de dramaturg și în răspunsul dat de el solicitării.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Impactul oligarhic declanşează şi domină acţiunea dramatică din cele trei piese istorice ale lui César Rengifo şi anume: *Los hombres de los cantos amargos* (Oamenii cîntecelor amare), *Un tal Ezequiel Zamora* (Un oarecare Ezequiel Zamora) şi *Lo que dejó la tempestad* (Ce a lăsat furtuna). E o triadă a violenţei, mai exact a escaladării violenţei, atît în ceea ce priveşte intrarea în sistem, solicitarea, impactul, cît şi în ceea ce priveşte ieşirea din sistem, răspunsul, noua modelare ce se opune impactului. În prima piesă, impactul oligarhic se concretizează într-o temă preinsurecţională: falsificarea abolirii sclaviei de către proprietarii de sclavi care fac din ea o strălucită afacere (indemnizare, control politic sporit). Pentru foştii sclavi, emanciparea înseamnă o nouă formă de exploatare pe care o suferă ca *peones* rătăcitori. Ei se îndreaptă spre insurecţie dar încă nu intră în circuitul ei. Piesa se opreşte la motivaţii şi gesturi izolate. De aci un fel de „lege a alternării" care comandă economia piesei. În tonalitatea generală accentele dramatice alternează cu cele caricaturale; în acţiune cabinetul ministerial alternează cu tabăra sclavilor; în deznodămînt, slăbiciunea unor năpăstuiţi alternează, cu hotărîrea şi curajul altora, al celor mai buni şi mai mulţi. Cît despre răspunsul pe care piesa îl dă acestei înşelări istorice din 1854, oamenii cîntecelor amare prevăd, justifică şi pregătesc lupta solidară a asupriţilor, dar nu merg mai departe. În a doua piesă a seriei, *Un oarecare Ezequiel Zamora*, mişcarea insurecţională s-a produs, războiul civil (federal) a început. Impactul oligarhic urcă o treaptă pe scara violenţei. El nu mai înseamnă înşelăciune şi profit, ci jefuire, înrolare forţată, ucidere. Tema generată de impact este deci silnicia aberantă, criminală care face insurecţia inevitabilă şi generală. Pe această nouă treaptă, autorul conferă noi determinări polarizării: privilegiul e întovărăşit de ură sau de culpă faţă de sărăcimea răsculată, revolta acesteia uneşte indignarea morală şi brutala necesitate materială, umilirea şi mizeria. Incidenţa acestui proces de radicalizare asupra familiei bătrînului luptător din războiul independenţei, Juan Yari, e arătată în accente dure, printre care străbat totuşi suavitatea şi compasiunea pe care le iradiază nebunia poetică, mişcătoare, a fiicei sale, Gema, violată şi ucisă de soldaţii oligarhiei. Răspunsul la impact urcă şi el o treaptă — aceea a luptei — dar asumarea eroică a justiţiei, flacăra revoluţionară şi apoteoza sacrificiului, total lipsesc din această piesă. César Rengifo le-a păstrat pentru *Ce a lăsat furtuna* opera sa cea mai reprezentativă întrucît întrupează plenar virtuţile modelului uman şi artistic pe care îl propune dramaturgia sa. Acţiunea se situează în momentul postinsurecţional, după terminarea războaielor federale prin uciderea lui Zamora şi trădarea ofiţerilor săi. „Rana spaimei" din pieptul ţării, „rîul de cruci", pustiul şi deznădejdea se aştern pretutindeni ca un văl de moarte. Pare că impactul oligarhic a atins superlativul negrei sale puteri: la violenţă a adăugat infamia, crima devine un lanţ nesfîrşit, în urma căruia se ridică un val imens de jale: femeile care îşi caută soţii sau fiii, conducătorul guerrillier care îşi doreşte o uitare mai apăsătoare ca lespedea mormîntului, neînfricata Brusca, soţie şi mamă de eroici luptători care îşi pierde minţile la vederea cadavrelor lor. La rîndul lui, răspunsul la impact este multiplicat şi totodată ridicat la o putere superioară, aş zice la puterea permanenţei istorice. Rengifo înfăţişează, prin abile flash-back-uri, victoria armatei răsculaţilor condusă de Zamora, apoi, în deznodămînt, deschide perspectiva permanentei germinaţii, a eternei reveniri, inerente insurecţiei asupriţilor. După moartea vitează a Bruscăi şi datorită acestei morţi, tinerii din jurul ei reaprind flacăra guerrilliei şi reiau furtuna revoltei. Finalul face din Zamora simbolul de înaltă frumuseţe poetică al necesarului triumf:

„Ascultaţi! Ascultaţi cu toţii! Ridicaţi sus steagurile! Să bată tobele şi să se aducă de căpăstru un armăsar de pulbere şi vifor, că Ezequiel Zamora se deşteaptă! Şi să vină corul vînturilor! Şi corul aurorelor înroşite! Pentru că Ezequiel al nostru merge cu poporul şi furtuna străbate drumurile!

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Ce a lăsat furtuna este un poem dramatic al speranței revoluționare — unul dintre cele mai patetice și convingătoare.

Factorii mediatizatori vădesc și ei, în această piesă, o elaborare originală și în adîncime. *Sentimentul ontic* caracteristic operei lui César Rengifo, refuzul nefericirii, este înfățișat aici ca o ipostază a unei emoții încă mai profunde, bucuria de a *fi*, pe care dramaturgul o suprinde în toată bogăția și noblețea formelor sale; în entuziasmul cu sclipiri de soare al guerrillerilor care îl urmează pe Zamora („la toate pălăriile florile galbene străluceau ca aurul"), în voioșia tinerilor care redeșteaptă spiritul insurecției și chiar în lauda cam truculentă pe care Brusca o aduce vieții și bărbăției. În privința celui de al doilea factor mediatizator, *tipul uman exemplar*, e de remarcat faptul că în *Ce a lăsat furtuna* Rengifo alcătuiește o constelație din virtuțile complementare ale cel puțin trei personaje. Este vorba deci de un tip uman plural, a cărui exemplaritate se repartizează la nivelul eroismului asupra lui Zamora, la nivelul dîrzeniei luptătoare asupra Bruscăi, iar la nivelul lealității și credinței, asupra tinerilor care vor fi oștenii armatei libertății.

Încă un cuvînt despre virtuozitatea tehnicii dramatice. Uciderea lui Zamora devine o enigmă pentru rezolvarea căreia autorul folosește cu măiestrie procedee moderne, inclusiv elemente de piesă polițistă, precum „apropierea succesivă": martori care trimit la alți martori, revelații neașteptate, mascări și demascări de fapte. Procedeele amintite: suprapuneri tematice, rupturi temporale, treceri de lumini, sporesc tensiunea dramatică și servesc totodată caracterul poematic al piesei.

Impactul imperialist domină în piesele *El vendaval amarillo* (Uraganul galben) *Las torres y el viento* (Schelele și vîntul) și *Una medalla para las conejitas* (O medalie pentru drăguțele iepuroaice). Primele două au ca temă petrolul: acapararea acestei imense bogății de către monopolurile străine care aduce pentru localnici spoliere, pustiere, moarte. Nu deodată și vizibil, ci treptat, în forma unei agonii aurite. Ultima piesă se referă, în ton burlesc, la intervenția imperialistă în Santo Domingo din 1965. În ceea ce privește *impactul societății de consum*, dramaturgul îl folosește în alte trei piese: *Buenaventura Chatarra*, în care denunță, cu prilejul perpețiilor unui șomer, instituții și practici ca cerșetoria, contrabanda, escrocheria, traficul cu femei sau copii, *Fiesta de los muribundos* (Serbarea muribunzilor), în care exploatarea se extinde asupra cadavrelor, o gigantică întreprindere capitalistă ocupîndu-se cu vînzarea de organe omenești și — la polul opus, al sărăciei și durerii, *La sonata del alba* (Sonata zorilor), care se petrece în cartierele mărginașe denumite *villas miseria* (orașele mizeriei). În aceste piese, César Rengifo elaborează alt răspuns menit să se opună impactului. El nu mai plăsmuiește un tip exemplar — rebelul, guerrillerul — și o acțiune răscumpărătoare — insurecția, lupta —, ci concentrează toată tăria răspunsului în demascarea impactului imperialist care, în epoca actuală, știe să se ascundă sub aparența prosperității, libertății, ajutorului. Dramaturgul smulge aceste măști și pentru a o face mai eficient, variază modalitățile artistice: tonalitatea gravă, eroică, din piesele istorice, cedează adesea caricaturii, tonului burlesc, deformării grotești. Nu lipsește nici o încercare de a trata tema socială și economică a petrolului într-o manieră oniricofantastică. Lipsa unui erou și difuzarea indignării în tot corpul social sugerează că denunțarea și combaterea imperialismului sînt cauza întregului popor, sînt un factor de solidaritate. Piesele menționate arată însă limpede pe protagoniștii și sensul solidarității. Astfel, *Sonata zorilor* transferă omenia și generozitatea asupra oamenilor simpli, oropsiți. Copilul abandonat nu va fi adoptat decît de Miguel și de Antonia, pe care nu-i sperie nici avalanșa care le dărîmă casa, nici sărăcia cu care se luptă din greu. Vor crește pruncul pentru ziua de mîine. Cuvintele cu care se termină piesa exprimă, cu concizia poetică proprie lui César Rengifo, esența mesajului său: „Teamă? Nu... E mult întuneric, e adevărat.. Dar eu simt ceva ca atunci cînd se ivesc zorile!"

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

LITERATURA ROMÂNĂ PESTE HOTARE

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

PREMIUL ETNA—TAORMINA '77

ALEXANDRU BALACI

Cel mai prestigios premiu literar al Mediteranei, Etna-Taormina, a avut anul acesta trei laureați, înfrățiți, sub semnul latinității, în aceeași devoțiune față de valorile profund umaniste ale literaturii italiene: poetul italian Andrea Zanzotto, criticul, poetul și traducătorul portughez Jorge de Sena, și Alexandru Balaci, luminos semănător al frumuseților literelor și culturii italiene surori, în România de astăzi. Premiul Etna-Taormina — care se decernează anul acesta pentru a XV-a oară —, numără în palmaresul numelor laureate, o bogăție de talente cu totul remarcabile în diversitatea strălucirii lor: Saba, Quasimodo, Dylan Thomas, Guillén, Tzara, Luzi, Jebeleanu, Ritsos, Alberti, Friedrich, sînt numai cîteva dintre ele. *Secolul 20* se face ecoul importantului eveniment, omagiind în persoana distinsului nostru compatriot, pe unul dintre cei mai demni succesori ai acestei ilustre pleiade.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

„Unul din cei mai pasionați, competenți, activi italieniști ai Europei..."

GIANCARLO VIGORELLI

O vocație de militant umanist

Din mai multe motive, și în mai multe privințe, Alexandru Balaci este nu numai principalul italienist din țara sa, România, ci indiscutabil unul dintre cei mai pasionați, competenți, activi italieniști din Europa. Amintind de numărul volumelor sale — treizeci și șase — de studii și eseuri dedicate îndeosebi literaturii italiene și franceze, în afara celor dedicate literaturii române, nu o facem nicidecum pentru a evidenția cantitatea în raport cu calitatea unei munci desfășurate de-a lungul a peste două decenii. Printre numeroasele sale publicații se cuvin amintite : patru volume de „Studii italiene", „Jurnalul italian" (rod al șederii sale la Roma, ca Director al Academiei Romane), trei volume de comentarii dantești, două volume de „Istoria literaturii italiene", seria monografiilor critice (Dante, Petrarca, Boccaccio, Machiavelli, Ariosto, Manzoni, Leopardi, Carducci) și traducerile din Manzoni, D'Annunzio, Pascoli, Pirandello, Jovine, Pratolini, Parise, iar pe terenul poeziei contemporane, din Campana, Saba, Ungaretti, Montale, Quasimodo.

Pe lîngă travaliul de cercetător, Alexandru Balaci desfășoară și munca de șef al catedrei de Literatură Italiană de la Universitatea din București și de Director al secției de Filologie Romanică ; în această calitate el are meritul de a fi stimulat o școală foarte activă de italieniști care poartă înainte și împrospătează continuu serviciul exemplar și generos adus de el literaturii italiene, astfel că schimburile culturale dintre România și Italia — mai mult din partea României decît din partea noastră — sînt garantate și pentru viitor.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Premiul Quasimodo, decernat lui Balaci în contextul Premiului Internațional de Poezie Etna-Taormina, constituie deasemenea o recunoaștere a vocației sale ferme și coerente de militant umanist, care aprofundează și garantează înțelegerea sa față de problemele timpului nostru.

Din cuvîntarea rostită cu prilejul decernării premiului Salvatoare Quasimodo — pentru cercetătorii străini ai literaturii italiene — lui Alexandru Balaci.

Domnule Ambasador,

Spre marele meu regret, neprevăzute obligații de lucru mă împiedică să iau parte la plăcuta întîlnire festivă de la Academia română, dedicată lui Alexandru Balaci.

Regret întîi de toate că pierd încă o dată prilejul de a vă cunoaște personal și că amînăm întîlnirea noastră. Sînt, apoi, consternat că nu-i voi putea mărturisi, public, odată mai mult, prietenului nostru Balaci, admirația pe care i-o port și sincera mea afecțiune.

Mă consolează gîndul că, în absența mea, Balaci va fi totuși înconjurat de aproape toți colegii mei din juriul Premiului Internațional de poezie Etna-Taormina —, și îi rog să-l sărbătorească și din partea mea pe premiatul nostru în care vedem cu toții astăzi, pe principalul însuflețitor al schimburilor culturale italo-române.

Dragul meu Balaci, din nou un frățesc „ura" pentru binemeritatul tău premiu de italienist; și fie ca pe viitor să ne preocupăm împreună de intensificarea raporturilor dintre literaturile noastre latine. Îmi doresc chiar ca într-o zi nu prea îndepărtată să putem pune la cale și poate chiar realiza un premiu literar comun pentru scriitorii români și scriitorii italieni, tocmai pentru a aprofunda și extinde cunoașterea și colaborarea dintre noi.

Dar îmi cer iertare, Domnule Ambasador, de a mă fi lăsat furat de această seducătoare ipoteză; adaug că, dacă aș fi fost prezent, fără a tulbura omagiul lui Balaci și sărbătoarea noastră, a tuturor, aș fi vrut să amintesc cu sincer regret pe toți scriitorii români pieriți în cumplitul cutremur care a răvășit, iubite Domnule Ambasador, dragul meu Balaci, țara dumnevoastră. Și îmi place să cred că Balaci, ceilalți premiați, întregul juriu, au depus pe mormintele lor cițiva din laurii Premiului Taormina

Scrisoare citită la festivitatea de la Accademia di Romania

ELIO FILIPPO ACCROCCA

Continuînd o prestigioasă pleiadă

Alexandru Balaci, căruia i s-a atribuit premiul „Salvatore Quasimodo", Etna-Taormina, este, în România, o recunoscută autoritate în materie de literatură italiană.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Născut la Aurora, în 1916 (în Secolul României, este profesor la Universitatea din Bucureşti. A condus cîţiva ani Academia Română din Roma, întărind prin activitatea sa luminoasă profundele legături existente între cele două popoare ale noastre. Literatura italiană „de la origini pînă la contemporani“ a constituit preocuparea capitală a studiilor sale. Balaci este autor al unui Comentariu la *Divina Comedia*, al unei Istorii a literaturii italiene şi a numeroase studii critice şi monografii despre Petrarca, Machiavelli, Leopardi, Carducci, Pascoli. A tradus din Pirandello, D'Annunzio, Bontempelli, Quasimodo, Ungaretti, Montale, Pratolini, Cassola şi alţii, aducînd un spor hotărîtor de cunoaştere în raporturile dintre publicul românesc şi literatura italiană.

Premiul Etna-Taormina întregeşte astfel cu un nou nume venind să se adauge celor care-i ilustrează, cu strălucire, prestigiul: Saba, Quasimodo, Dylan Thomas, Supervielle, Barbaro, Valéry, Jorge Guillén, Tristan Tzara, Sinisgalli, Luzi, Carrieri, Jebeleanu, Bertolucci, Mendes, Testori, Dolci, Rafael Alberti, Biagio Marin, Ritsos, Volonovic, Machiedo, Osterling, Friedrich, etc. O listă care face onoare Cataniei şi Siciliei. Pe bună dreptate, premiul Etna-Taormina rămîne indicatorul cel mai precis al poeziei mondiale.

Roma, 3 mai 1977

ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA

Lauri pentru o sinteză romanică

Într-o tradiţie constituită încă din vremea Renaşterii şi amintind de idealul de glorie atît de viu în Antichitatea latină, Italia umanistă onorează pînă astăzi, în nenumărate feluri, meritele umaniştilor lumii. Premii şi distincţii academice dintre cele mai înalte şi mai celebre încununează, cu laurii lor, personalităţi de pretutindeni. Gînditori şi poeţi, muzicieni şi pictori, regizori şi oameni de teatru sînt consacraţi cu precădere de răsplata italică a geniului, aşteptată îndeobşte ca recunoaşterea prin excelenţă. Într-adevăr, a primi o cunună ca acelea pe care le-au purtat Petrarca şi alţii, pe pămîntul fremătînd de amintirile indelebile ale frumuseţii, înseamnă a atinge culmile unei faime dragi mai cu seamă inimilor europene. Şi printre cele mai alese distincţii decernabile, Italia numără, la locul unei binemeritate priorităţi, premiul Etna-Taormina. Nu foarte vechi, dar deosebit de prestigios, acesta a ajuns în 1977, la a XV-a ediţie, lăsînd în urmă o strălucitoare ghirlandă de notorietăţi. A încununat frunţi ilustre ca acelea ale lui Dylan Thomas, Jules Supervielle, Jorge Guillen şi Iannis Ritsos, a dat consacrare europeană unui poet român, Eugen Jebeleanu.

În anul în care ne aflăm, în luna aprilie, ziua 25, în fierbintea Sicilie unde toate amintesc cu putere clasicitatea, premiul a fost acordat unei noi constelaţii, de obîrşie exclusiv neo-latine: poetului italian Andrea Zanzollo, poetului portughez Jorge de Sena, profesorului Alexandru Balaci, ca italienist român. Hotărîrea a fost luată după îndelungi consultări, într-o glăsuitoare unanimitate, de către juriul alcătuit din perso-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

nalităţi proeminente ale culturii italiene şi avînd ca preşedinte pe Mario Sansone şi ca secretar general al premiului pe scriitorul bine cunoscut la noi, Giancarlo Vigorelli, statornic prieten al României.

Conferind strălucirea acestei distincţii unui umanist de adîncă vocaţie, profesorului doctor docent Alexandru Balaci, a cărui activitate a tins neîntrerupt, nepregetat, la cunoaşterea reciprocă între cele două culturi surori, italiană şi română, juriul a aruncat încă o preţioasă punte de legături intelectuale, spirituale, dinspre Roma eternă spre *Dacia felix*, ca o reiterată recunoaştere a unei netăgăduite rudenii.

Iar pe de altă parte s-a dăruit operei profesorului român, şeful catedrei de limbă şi literatură italiană de la Universitatea din Bucureşti, un impresionant gir axiologic venind din spaţiul italic cel mai vechi sub raportul relaţiilor europene şi intercontinentale.

Ni s-ar părea de prisos să repetăm aci titlurile foarte numeroaselor cărţi ale acestui specialist de primă mărime întru ale literaturii italiene, căci de la Dante la Petrarca, la Machiavelli, la Leopardi, la Ungaretti ori Montale, el a cuprins, cu o comprehensiune rar întîlnită, întregul fenomen de cultură italic. Este destul să apăsăm asupra cîtorva elemente care dau operelor lui Alexandru Balaci un timbru deosebit în specificitatea demersului istoric, literar şi critic. Mişcîndu-se cu uşurinţă în vastul peisaj bibliografic care conturează fiecare din figurile studiate, umanistul român izbuteşte să opereze o strictă selecţie în uriaşul material de anecdotică firesc legat de secole de aluviuni depuse în jurul poeţilor „faruri". Evitînd „fabulaţia", ferindu-se de efectele precare ale anecdoticului în biografii, el construieşte cu gravitatea intuiţiei exacte crescute pe terenul sigur al faptului autentic, portretele artiştilor de care se ocupă, adevărate, complexe, moderne. Aşa se înalţă, printre cele mai izbutite, imaginea lui Dante sau a lui Petrarca, omul între două lumi.

Ca un neo-romantic, disimulat însă cu eleganţă sub haina rigorii ştiinţifice, Alexandru Balaci, permează cu o undă de discretă poezie comentariul său la marea poezie a lumii. Căutînd mereu sensul ardent al mesajului, al ideii, apreciind cu entuziasm contaminator sinceritatea, forţa, unitatea izvoarelor creatoare care depăşesc dicotomiile funciare, el exaltă frumuseţea şi modernitatea formei, ca în capitolul despre *Vita Nuova* din *Dante*, scris cu delicateţe, dar şi cu viguroasă pasiune.

Căci participarea la frumuseţe a poeţilor îi apare lui Alexandru Balaci ca una din ipostazele cele mai depline ale participării lor la viaţă, la nenumăratele-i laturi. Şi condiţia existenţei trăite în plenitudine dă bogăţie de substanţă şi modernitate artei, aceleia care-şi probează valoarea prin capacitatea de a fi contemporană cu orice etapă a istoriei.

Întrebările duratei sînt puse fiecărei opere cu nesăţioasă curiozitate critică, dar şi cu accentele reverenţei şi iubirii faţă de obiectele investigate. Şi ele constituie metoda cu care Alexandru Balaci ne conduce spre dublul scop al cercetării sale, care îngemănează astfel componentele idealului de studiu rinascimental: participarea şi contemplarea, expresie a viziunii conjugate de viaţă activă şi contemplativă.

Se cuvine amintit tocmai numitorul comun al operelor sale, conjugatul demers afectiv, intelectual, spiritual al umanistului care, aplecîndu-se de decenii asupra *literelor* italiene, a descifrat viaţa lor tainică şi ne-a comunicat astfel spiritul lor, sîmburele lor arzător, dîndu-ne posibilitatea acelor sinteze europene de care avem atîta nevoie pentru cunoaştere, dar şi pentru definirea propriei noastre identităţi umanistice.

O viaţă de cărturar român, nobil închinată oamenilor şi cărţilor, a fost consacrată ca atare de o înaltă recunoaştere europeană. Iar noi, umaniştii români, dincolo de satisfacţia de a ne vedea cuprinşi în sinteza romanică realizată în acest an de premiul Etna-Taormina, privind luminoasa frunte a prietenului Alexandru Balaci încununată cu lauri, îi mărturisim fireasca noastră emoţie şi calda solidaritate a bucuriei noastre.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

EDGAR PAPU

Seninătate și armonie

Mai rar am întîlnit un om de cultură care să se confunde atît de plenar nu numai cu disciplina de catedră pe care o ilustrează, ci şi cu întreaga lume de valori din care a ieşit acea disciplină. Alexandru Balaci poartă în întreaga sa formaţie spirituală nu numai marile realizări ale literaturii italiene, ci însuşi aerul Italiei cu tot ce există creator într-însul. Peste impunătoarea sa erudiţie suflă o adiere de armonie, de pace, de împăcare, o adiere care, aş spune, îi pastelează reconfortant ideile. Prezenţa directă a omului, ca şi a oricăreia din cărţile sale, este alinătoare, ca şi aceea a unui aşezat peisaj italic în care se contopeşte euritmia vechilor zidiri.

Dar Alexandru Balaci evocă, în morbidezza sa, şi un anumit timp italic, acela al Renaşterii. Dacă ar fi să recurg la unele apropieri, aş înclina să cred că cea mai marcată afinitate o prezintă cu spiritul lui Ariosto. În monografia pe care a dedicat-o marelui poet renascentist, profesorul de literatură italiană aşterne următoarele observaţii: „În arta lui Ariosto personajele converg în a demonstra aspiraţia spre zonele în care nu există nelinişti, în care viaţa nu este supusă marilor zbateri. Duritatea nu este o caracteristică umană, cu toate marile, asprele aventuri ale eroilor poemului. Ei se înscriu între cei care ascend către frumuseţe şi armonie, trăsăturile specifice ale Renaşterii literare italiene".

Deşi Alexandru Balaci l-a evocat aci cum nu se poate mai exact pe Ariosto, se poate totuşi surprinde în rîndurile de mai sus — ca la exegeza dantescă — doar un sens literal, raportat la autorul lui Orlando Furioso. Mai există, însă, şi un sens ascuns sau subjacent în care, poate involuntar, exegetul se înfăţişează pe sine însuşi. S-ar putea împinge analogia şi mai departe, pînă la unele vechi fresce în care, sub aerul vreunui personaj istoric sau mitologic, pictorul se autoportretizează. Ideea că „duritatea nu este o caracteristică umană" prezintă desigur şi poziţia lui Ariosto, dar o exprimă poate şi mai accentuat pe aceea a profesorului Balaci însuşi. Ce înseamnă, de fapt, adaosul „contemporanul nostru", ca subtitlu al monografiei în discuţie? Aş crede că este o formă obiectivată şi generalizată a afinităţii cu totul speciale dintre poetul Renaşterii şi actualul său monografist român.

Alexandru Balaci face istorie literară, dar nu în mod strîns şi lipsit de perspective, numai istorie literară. El nu separă nerodnic disciplinele care se adîncesc una pe alta ci le armonizează într-o mare frescă intelectuală. O monografie care poartă semnătura lui Alexandru Balaci, fie ea dedicată lui Dante, lui Petrarca sau lui Ariosto, cuprinde şi istorie literară, şi istorie propriu zisă, şi istorie a artei, şi sociologie, şi comparatism, şi jurnal de călătorie, şi creaţie lirică. Obiectul său de studiu nu se lasă izolat pe calea unei fierberi care să-l sterilizeze şi să-i ucidă germenii de viaţă. Vechea creaţie literară se află totdeauna încadrată în sufletul epocii, împlîntată în peisaj, sugerată prin monumentele plastice ale locului, pătrunsă prin date şi aluzii erudite, cîntată prin trecerea în filiera emotivă a cercetătorului. Nu există căi de cunoaştere pe care italienistul nostru să nu le folosească, şi să nu le îmbine laolaltă în simetrii rotunde.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Aşa se explică şi faptul că omul este un desăvîrşit incitator de idei şi de asociaţii intelectuale. Aci îmi permit să recurg la o amintire personală. Cu cîţiva ani înainte, în cadrul unei comemorări a lui Dante, urma să vorbim, în sala Dalles, Alexandru Balaci, Nicolae Balotă şi cu mine. Eu, care eram al doilea la luarea cuvîntului, îmi pregătisem ideile dar nu ştiam încă bine cum să le dezvolt. Intenţionam să mă adaptez după atmosferă şi după pulsul sălii. Alexandru Balaci care a vorbit profund evocator înaintea mea, printre altele despre Divina Commedia ca despre o adevărată Danteida, mi-a fost un neaşteptat stimulent. Am părăsit planul, poate prea mărunt parcelat, pe care îl elaborasem, şi am purces pe drumul fertil, plin de asociaţii şi de nuanţe, pe care mi-l aşternuse antevorbitorul. Am realizat, prin această experienţă, priza pedagogică a lui Alexandru Balaci, şi eficacitatea prezenţei sale în mijlocul tineretului universitar, de a cărui depărtare a suferit efectiv în intervalul cerut de strălucitele misiuni culturale ce i s-au încredinţat în străinătate.

În legătură cu ultima activitate menţionată se mai cere adusă o precizare, care cred că nu intră în contradicţie cu cele ce am afirmat mai înainte. Am spus că afinitatea sa specială se îndreaptă către tipul armonios al Renaşterii. N-aş dori, însă, să-l limitez, într-un fel, pe Alexandru Balaci. Trebuie, de aceea, să adaug că nimeni la noi nu este mai amplu şi mai precis orientat în toată ramificaţia atît de complexă a literaturii italiene actuale. Relaţiile cu personalităţile literare ale Peninsulei au făcut din acest ambasador al patrimoniului nostru spiritual un apreciat pilon în cimentarea uniunii dintre cele două culturi romanice. Premiul Taormina, obţinut acum, şi care relevă înalta preţuire de care se bucură Alexandru Balaci în Italia — şi, prin aceasta, în lume — constituie totodată şi o victorie recentă a prestigiului cultural românesc.

Zecile de scrieri — originale şi traduceri — pe care ni le-a dăruit, deşi extrem de riguroase în acurateţa lor, nu poartă nici cea mai îndepărtată urmă a chinului şi a încordării spasmodice. În omenirea crispată, răspîndită în veacul nostru pe atîtea întinderi ale planetei, Alexandru Balaci ar năzui parcă să introducă seninătatea şi armonia, dar nu ca pe nişte achiziţii livreşti, ci ca expresii ale unei efective trăiri şi perspective asupra vieţii. Cel care a putut să spună că „duritatea nu este o caracteristică umană" aduce în aerul secolului o undă generoasă de umanism, totodată dacic şi italic. Aşa se desluşeşte bucuria de totdeauna pe care o produce această prezenţă caldă şi generoasă în mijlocul nostru.

ANDREIA ROMAN

Afinităţile şi opţiunile unui italienist

Cu fiecare nou volum apărut, Alexandru Balaci îşi dezvăluie, intactă, imunitatea faţă de acele sisteme critice care rup produsul artistic de substanţa umană a producătorului său, desluşind alchimia devenirii poetice în laboratorul ermetic închis al textului. Fără a contesta, din prejudecăţi tradiţionaliste, chiar şi cele mai formalizate din tehnicile actuale de cercetare, profesînd deschis admiraţia pentru cei ce le mînuiesc cu pricepere, îi repugnă totuşi disecarea operei cu sîngele rece al chirurgului sau cu precizia exasperantă a calculatorului, îi repugnă transpunerea inefabilului

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

poetic în radicali şi procente. Căci prima îndatorire a criticii — ne-o spune fiecare rînd al exegezei lui Alexandru Balaci — este de a încredinţa cititorului, prin propriul ei limbaj, integral, tezaurul emoţional al creaţiei poetice. Or, izolată de substanţa vitală a celui care a zămislit-o, opera se ofileşte sub pana criticului, ca iarba pălită de secetă.

În viziunea critică a lui Alexandru Balaci, arta nu conferă slujitorilor ei privilegiul apartenenţei la o breaslă cu embleme proprii. Arta nu este în substanţa ei decît o experienţă de viaţă exemplară, pe care cel ce o parcurge o vrea împărtăşită pe de-a întregul semenilor. Arta este ţelul vital şi conştiinţa creatorului ei de a reflecta şi plămădi totodată un crîmpei din istoria întregii omeniri. Este dorinţa mistuitoare a făuritorului ei de a trăi sub semnul *ethos*-ului, al dăruirii de sine.

Este oare Dante poetul, altul decît Dante luptătorul de la Campaldino şi Priore al Florenţei? Altul Machiavelli, secretar al Republicii florentine decît autorul *Principelui* şi al—*Mătrăgunei*? — Alexandru Balaci, el însuşi om de acţiune—dascăl, editor, remarcabil exponent al politicii culturale din ţara noastră — şi în covîrşitoare măsură, poet — nu poate concepe asemenea disjuncţii. Afinitatea sa cu scriitorii aleşi spre studiu atinge deci registrele profunde ale temperamentului şi ale formaţiei etice.

Dante, Machiavelli, Carducci, îl fascinează pe autor prin statura lor civică. Prin vocaţia de mesageri şi profeţi ai timpului lor; prin elogiul făcut de ei acţiunii, dar nu acelui activism spectaculos şi van pe care un D'Annunzio avea să-l profeseze, ci acţiunii mobilizatoare de energii pozitive, dedicate pe de-a întregul Binelui public.

În celălalt registru al spiritelor venerate de criticul nostru se află marii frămîntaţi ai literaturii italiene, Petrarca, Leopardi, Pascoli, poeţi ai pateticelor tribulaţii existenţiale, datorate, în ultimă instanţă, neputinţei—prin acţiunea conjugată a constituţiei lor bio-spirituale şi a împrejurărilor istorice—de a sfărîma carapacea izolării, de a pune în act suflul uriaş de simpatie şi solidaritate umană pe care opera lor îl degajă.

Intr-o bibliografie a criticului Balaci îţi atrag în primul rînd atenţia monografii dedicate lui Parini, Alfieri, Foscolo; lui Saba, Montale, Pavese. Mult mai greu i-am putea atribui în schimb vreun interes deosebit pentru petrarchism, rondism pentru *isme* literare de orice fel. Înţelegem de ce autorul îl iubeşte pe Ariosto, cel care a refuzat, de dragul libertăţii, traiul dulce al poetului de curte, şi de ce un Monti sau un Metastasio, în ciuda justificărilor istorice ale condiţiei lor de literaţi conformişti, nu i-au trezit simpatii deosebite. Iar dacă asemenea zone ale culturii italiene îl vor interesa vreodată, putem avea certitudinea că autorul va fi găsit undeva, sub scoarţa cenuşie a pedantismului de şcoală sau a conformismului, seva ascunsă a unei trăiri sincere, a unui crez nebănuit.

Înţelegem aşadar de ce monografiile lui Alexandru Balaci sînt, întîi de toate, *biografii*. Lipseşte însă din modul său de a concepe biografia, atît exaltarea detaliului de viaţă inedit sau frapant, fără consecinţe explicative asupra operei înseşi — viciu de bază al criticii romantice —, cît şi erudiţia cu înclinări anatomo-patologice, tipică biografismului pozitivist. Criticul nostru exultă, ce-i drept, citind cu ochii săi în documentele de arhivă ale Florenţei că Beatrice Portinari a existat, în carne şi oase. E departe însă de a profesa ceea ce Hegel numea „psihologia valetului". Pentru el această confirmare are adînci repercusiuni în considerarea structurală a personalităţii danteşti: pune în discuţie determinisme istorice şi concepţii estetice, sfere problematice care merg de la etică şi teologie, la stil şi retorică.

În acest mod de concepere a misiunii critice rezidă şi popularitatea scrierilor lui Alexandru Balaci în cercurile mai restrînse ale iniţiaţilor şi în cele largi ale publicului nespecializat, doritor de informaţii accesibile, dar în egală măsură substanţiale şi sintetice.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

ALEXANDRU BALACI

repere

LAUS ROMAE

În gigantica prismă a Italiei s-au putut răsfrînge toate peisajele lumii, Peninsula decantînd simetriile universului antropomorfic. Ea este țara frumuseții și a istoriei. Extraordinara forță galactică care a plăsmuit Planeta i-a cristalizat contururile într-o geografie a esteticii. Poate, așa cum am mai afirmat, țările de dincolo de hărți, ale unor alte ceruri și alte lumini mai dense și mai clare, vor fi fost modelele Peninsulei. Rama ei de azur intens a încadrat în armonie absolută marile peisaje ale Pămîntului, Marea, Cerul și Muntele. În acest cadru de rară simetrie, oamenii au fost artiști și Italia a putut dărui lumii miracolul Renașterii. Dar Italia, *il bel paese dove il sì suona*, nu este un muzeu inert și imens. Ea este în primul rînd lumina și memoria. O lumină generală care inundă de la Alpi la mări, coborînd trepte geologice, dar urcînd, în intensitatea de culori, de la diafanitatea locurilor lombarde la flăcările Soarelui din Sud. Italia este o înaltă piramidă a memoriei, pe al cărei trunchi au cristalizat în luminoase straturi succesive inelele de frumusețe adăugate de oameni în continuitatea lor istorică. Italia este și o țară de contradicții, a cărei complexitate oscilează de la un kilometru la altul, nu numai în spațiile ondulatorii ale peisajului, ci și în meandrele sufletului uman, în fluiditatea lui spirituală. Adevărata față a Italiei nu se lasă pătrunsă ușor. Omniprezența artei travestește transformările sociale, pune surdină vastelor ecouri ale acțiunilor nobile ale unui popor care vrea să fie activ rațional, participant la iradierea de inteligență a lumii sfîrșitului de secol XX, și nu compus din paznici de muzee, din călăuze la monumentele unice. Italia vrea să fie mobilă și contemporană sub cupola uriașă de cristal a dumnezeescului ei cer, neîmpiedicată de ipostazele răsfrîngerii artei și frumosului, impuse oricărui călător.

Italia și Roma, orașul care o definește plenar, au fost totdeauna pentru România simbolul latinității, bazat pe conștiința originii comune a celor două popoare. Sub acest sigiliu etern, sub acest semn stelar au afirmat umaniștii italieni, prin scrierile lor istorice și filosofice, latinitatea românească. Poggio Bracciolini, Antonio Bonfini, Enea Silvio Piccolomini (Papa Pio II), alături și corespondent cu primii noștri istoriografi, au susținut cu cea mai puternică convingere acest mare și luminos adevăr. La rîndul lor, umaniștii români, cronicarii Moldovei sau Munteniei, puteau afirma că de la Rîm ne tragem, iar Miron Costin făcea ca nimeni altul elogiul magnificei Italii: „Este țara Italiei plină, cum se zice, ca o rodie, de cetăți iscusite... Pentru marea iscusenie și frumusețuri a pămîntului aceluia, i-au zis Raiul pămîntului".

(*Jurnal italian*, Albatros, 1973)

ÎNCARNAREA POEZIEI

A murit Il Grande Vecchio, a murit Giuseppe Ungaretti. Valoarea lumii s-a micșorat prin dispariția în infinit a unui alt vast, sonor ecou al secolului care trece. A murit poetul care s-a considerat întotdeauna doar un grăunte de nisip prin deșertul nesfîrșit al istoriei, o „docilă fibră a universului". Am fost la înmormîntarea

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Ungaretti, desen de EUGEN DRĂGUȚESCU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

lui. Orga din *San Lorenzo fuori le mura* ne-a învăţat despre frumuseţea imnurilor morţii, iar cele două minute şi jumătate ale „discursului funebru" al lui Carlo Bo l-au prohodit ca cea mai sfîşietoare lamentaţie pe marele poet, sub un soare copleşitor, în cimitirul geometric Verano. Nu era lume multă, nu erau autorităţi, erau numai scriitori, nici ei prea mulţi. Marele mim care fusese totdeauna Ungaretti în cea mai dezlănţuită gestică, în rîsul celor mai ascuţite cascade, s-ar fi amuzat îndelung pe aleile asfaltate ale cimitirului roman, sub candelele chiparoşilor, asistînd la o asemenea insolită ceremonie.

Rîsul atît de straniu al acestui protagonist al unei moderne Commedia dell'Arte l-am auzit răsunînd prima oară pe ţărmul mării în incinta de vis a Superbei, pe înălţimile de azur mat al Genovei, la Congresul din 1965 al scriitorilor latino-americani. Întovărăşindu-l pe asprul drum pe poetul şi prietenul Miron Radu Paraschivescu, tradusesem, în simbioză electivă şi afectivă, o antologie ungarettiană. M-am apropiat, cu mare sfială pentru a i-o înmîna, de acela care se învecina cu vîrsta ameţitoare de optzeci de ani. L-am găsit în acele ceasuri albastre pe „Marele Bătrîn" îndrăgostit, sfîşiat de iubire, explodînd în cele mai neverosimile cascade de rîs. Mi-a vorbit îndelung despre dispariţia păsărilor cîntătoare (nu era un simbol) din Italia, ţara frumuseţii şi a istoriei, mi-a vorbit despre exasperanta discordanţă care există între timpul exterior al civilizaţiei moderne şi profundul timp interior. Erau pentru el două fluvii imense cu o curgere discontinuă, cu mari viteze inverse. Singura cale care a rămas omului este navigarea pe un asemenea fluviu ale cărui ape sînt fără întoarcere. L-am ascultat atunci pe Giuseppe Ungaretti urlînd, fermecat, şi s-a impus desigur comparaţia cu bătaia marilor unde ale mării în furtună. Freamătul ungarettian era continuu, incantatoriu, ca oceanul planetar în eternă vibraţie, cîntînd ca aezii Mediteranei, cu grava lui voce tragică, *trecerea*, inexorabila *trecere*. Dar totdeauna se revela sub marile gesturi, sub înspăimîntătoarea sonoritate, inefabilă, extraordinara suavitate a aceluia care acuma se identifică cu opera în amintirea literaturii lumii.

Acuma acela care se autodefineşte ca „uomo di pena" aduce în dar tuturor oamenilor sufletul său „*ben sola e nuda*". Umilinţa sa artistică este deplină în aspiraţia de a se simţi o „docilă fibră a universului". Poezia lui Ungaretti este o meditaţie permanentă asupra propriei biografii, asupra trăirii în mijlocul furtunilor vieţii, este un „strigăt unanim". Cuvîntul său are forţa elementară a energiilor primare, este esenţial liric, limpede, nu dă expresie a stărilor sale de suflet. De aici şi constatarea existenţei unei surdine puse de poet valorilor fonice ale versurilor sale, acea stare de incantaţie şi de inefabil.

... Exemplul ungarettian a fost excepţional de oportun pentru germinarea unei modulaţii poetice a cărei aripă gravă a atins generaţiile actuale ale poeziei italiene. Tinerii, de care era atît de apropiat „bătrînul care nu vrea să moară niciodată" (cum se autodefinea Ungaretti, atît de optimist în ultimele zile ale vieţii), au simţit în arta lui vibraţia înaltă a unei voci profunde a universului. Pentru ei, pentru literatura contemporană a Italiei, Giuseppe Ungaretti este promotorul unei poezii dense, încordate, esenţiale, trăită profund, uneori cerebral, intelectualist, totdeauna sincer. Părăsind schemele tradiţiei prozodice, care nu puteau cuprinde în rama lor tumulturile moderne, chinurile labilităţii, durerea vie a omului contemporan, Ungaretti are marele merit artistic de a fi introdus în literatura lumii înclinarea către valoarea melodică, emoţionantă a verbului, modulaţia frîntă care ascultă de legile ritmurilor interioare, copleşită de lumina primordială, sorbind la izvoarele pline de adevăr, de cunoaştere şi de durere ale condiţiei umane contemporane.

Secolul 20, Nr. 9, 1970

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

SUMA OPERELOR DE CULTURĂ

Pagini dintr-o profesiune de credință

PROFESORUL

Nu m-aş putea concepe în afara bombardamentului continuu, al iradierii de sensibilitate şi de nou, de candoare şi de înălţimi care vor caracteriza totdeauna tinereţea lumii. Consider că este sarcina cea mai responsabilă pe care o poate exercita un om — aceea de a prezenta tiparele de frumuseţe în care intră această fluiditate, toată plasticitatea unui suflet tînăr, însetat de frumos şi de cunoaştere. De aceea am căutat ca totdeauna să rămîn un vînzător cinstit de frumuseţe în calitatea mea de profesor de literatură străină.

SCRIITORUL

Sînt şi autor de cărţi — destul de multe! — peste 25 de volume de exegeză critică şi de istorie literară, privind îndeosebi procesul milenar al culturii italiene; mai sînt autor al unui număr de peste 20 de volume de traduceri din literatura universală. Şi am fost — exact acum treizeci de ani — autorul unei plachete de versuri.

OMUL CULTURII

Am fost şi rămîn în continuare un difuzor voluntar al culturii... Am considerat totdeauna — şi de la acest ideal nu voi coborî niciodată —, cultura drept un element al marilor mişcări ale umanităţii, păstrătoarea valorilor ei esenţiale. Am considerat totdeauna că istoria adevărată nu e altceva, şi nu va putea să fie, decît suma operelor de cultură pe care generaţiile şi le-au transmis succesiv, ca o torţă nemuritoare, în jocul lampadoforilor.

---

* Fragmente dintr-un interviu dat revistei *Luceafărul*, 25 septembrie, 1971.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

CREDO

Am considerat totdeauna că, în istorie, oamenii de cultură adevăraţi au colaborat pentru salvarea demnităţii umane. Am considerat totdeauna că trădarea intelectualilor nu există şi că intelectualii, în toate epocile omenirii, în evul mediu, în renaştere, în epoca contemporană, colaborînd pentru salvarea demnităţii umane, s-au dovedit a fi şi germenii unei mişcări şi transformări perpetue, înnoitoare. Această concepţie despre cultură îl afirmă şi o caracteristică socială şi etică. Această concepţie este incompatibilă cu ideea de separare şi de opoziţie între intelectualitate şi celelalte forme ale activităţii umane... Consider că intelectualii, acela care exercită atît de delicata profesiune de creator, nu s-au înscris niciodată pe treptele unei ierarhii — care ar putea să pară absurdă — de aleşi. Lucrul acesta ar sparge acel sens general, de solidaritate umană, care este baza oricărei creaţii de valoare omenească.

ROMÂNIA ŞI ROMA—TRADIŢIE ŞI LATINITATE

Afirmarea conştiinţei naţionale româneşti este echivalentă cu descoperirea latinităţii sale. Primele voci europene care au salutat apariţia unei surori necunoscute — România — în familia spiritualităţii latine, au fost umaniştii italieni. Chiar un papă, Pio II (umanistul Enea Silvio Piccolomini) a sigilat cu o pecete mai trainică decît orice bulă papală, această mare revelaţie către Occident, a latinităţii româneşti. Umaniştii noştri, la rîndul lor, reafirmau că de la Rîm ne tragem, şi dimensionau caracteristicile fundamentale ale existenţei unei insule latine în marele Ocean slav.

CULTURA ROMÂNĂ, AZI

Consider că intelectualii României contemporane sînt conştienţi profund de înaltul ideal pe care-l servesc cu absolut devotament, — de a face o artă şi o literatură care-şi au izvorul în procesele istorice care au determinat existenţa zbuciumată a poporului român, rădăcinile lor înfigîndu-se adînc în vastele straturi geologice ale acestei armonioase ţări a lumii. Intelectualii români de astăzi îşi trag seva şi sîngele creaţiei lor din investigarea realităţii şi spiritualităţii noastre, atît de specifice. Scriitorii şi artiştii României, ancoraţi solid în acest humus atît de fertil al tradiţiei noastre, îşi amplifică, îşi diversifică arta lor prin răsfrîngerea, asupra minţii şi sufletului, a unei noi viziuni luminoase despre lume, societate şi viaţă.

CULTURA ROMÂNĂ ŞI LUMEA

România contemporană nu cunoaşte numai explozia industrială — care a putut uimi cele mai înalte tehnologii din lume — dar cunoaşte şi una dintre cele mai poliedrice prisme prin care se răsfrîng marile sale talente de azi. Prezenţa românească în lume nu e axată numai pe folclor, pe Enescu sau Brâncuşi, ci şi pe reprezentanţii artei actuale care-şi transmit timbrul original, care nu-şi refuză nici o îndrăzneală, în căutarea exprimării celei mai colorate, în transmiterea bogatului lor fond de idei şi sentimente. Receptacole prestigioase din întreaga lume primesc şi publică asemenea semnale de frumuseţe de la noi.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

SCRIITORI ROMÂNI ÎN LIMBI STRĂINE

LAURENŢIU FULGA

FLORIAN POTRA

IL FASCINO DI UN'OPERA PRIMA

Sembrava a uno sguardo superficiale che la ristampa, nel 1975, del volume di racconti La strano paradiso *altro non fosse se non una consueta, abitudinaria operazione di „repêchage", di recupero culturale ed estetico del „primo" Laurenţiu Fulga, più precisamente del libro di debutto di questo scrittore maturato durante e dopo la seconda guerra mondiale. E invece più di un rilancio si è verificato un vero e proprio lancio poichè, date le circostanze, alla prima edizione dell'ormai lontano 1942,* Lo strano paradiso *passò inosservato o quasi, mentre ora stiamo assistendo, sì, a un notevole successo di libreria ma soprattutto alla rivelazione di una delle più interessanti e vive figure di narratore fantastico della letteratura romena. Certo, si tratta di un „erede" di Mateiu Caragiale, con i suoi* Crai della Vecchia Corte *(vedi la traduzione italiana del primo capitolo in „Secolul 20", nr. 5,1972), il quale, a sua volta, resta tributario a Barbey d'Aurevilly e soprattutto ai suoi* Les diaboliques *che offrono — secondo il critico Ion Negoiţescu — un nesso diretto, immediato, anche nei riguardi de* Lo strano paradiso *di Fulga, specie per l'elemento femminile come tema centrale e permanente e per lo slittamento di tale motivo verso uno sviluppo demoniaco se non addirittura intriso di „vampirismo".*

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Evidentemente, la casa nera della Signorina Ruth ricorda il misterioso solitario edificio del Remember *di Mateiu Caragiale, mentre il treno dal quale scende l'io narrante della novella di Fulga ha qualcosa di realisticamente magico, come un quadro di Fantuzzi, ma anche qualcosa di sofferto nel senso del trenino di Dessi e del suo* Paese d'ombre. *Dall'atro canto, ho potuto stabilire — al di là degli accostamenti a tutta una serie di narratori „straordinari", da Poe a Borges, e in quanto traduttore di Bassani in romeno e di Fulga in italiano — un'inattesa contiguità, un parallelismo tra le scene d'albergo de* L'Airone *e quelle della* Strana Signorina Ruth. *La priorità spetta a Fulga, cronologicamente, ma non è ciò che conta; molto più importante ancora è rileggere* L'Airone *nella chiave fantastica oppure pararealistica offerta dalla spontaneità del giovane Fulga : il romanzo bassaniano puo acquistare cosi una preziosa dimensione — del resto naturalissima — un nuovo spessore polisemico che ne arricchisce la sostanza e la scrittura. Viceversa, la recente edizione del libro di Fulga facilita una lettura più disinvolta, meno provinciale, in una effettiva „prospettiva europea" — termini negati alla prima apparizione.*

*Ecco perchè, il più delle volte, l'iniziativa di rileggere criticamente testi più o meno dimenticati, più o meno ignorati (per varie ragioni), si presta a costituirsi in un gesto culturale valido ed efficiente anche dal punto di vista del grande pubblico. E alla domanda posta da Fulga a se stesso nell'*Argomento per la seconda edizione *e cioè : „Ma dov'è il fantasticatore, il sognatore di trent'anni fa, con la sua buona stella ?" — si può tranquillamente rispondere : eccolo qua, tutto intero, nelle pagine sempre vere e sempre belle della sua „opera prima". Dato che se l'uomo, se il soldato Fulga „è invecchiato di trent'anni" e gli é stato dato di „compiere esperienze fondamentali" come quella della „discesa all'inferno e il rifiuto di accettarlo come definitivo" —* Lo strano paradiso dello *scrittore romeno è rimasto giovane e vitale.*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

LAURENŢIU FULGA

LA STRANA SIGNORINA RUTH

Il marciapiede della stazione era illuminato da un unico squallido fanale dai vetri rotti, sospeso esattamente in mezzo alla volta e verniciato di rosso. La luce rossa del fanale si diffondeva su tutta la superficie del marciapiede, imprimendone uno strano aspetto. Intorno a me non c'era nessuno e io stesso non sapevo che cosa mi aveva determinato a scendere in quella stazione. La mia tenera esistenza accettava nuovamente l'avventura come qualcosa di naturale e senza alcuna ragione. Niente di preventivamente deciso, nemmeno l'incubo di qualche morboso presentimento. Ricordo soltanto che, in fretta e furia, avevo pigiato la roba nella valigia e, senza pensare a quello che mi stava accadendo, ero sceso, apparentemente abbastanza calmo, come se in effetti in quella città straniera qualcuno mi avesse aspettato.

Ma nell'attimo in cui mi vidi solo su quel vasto e buio marciapiede, solo, contemplandone stupito il deserto come una geografia irreale, mi sentii cogliere dalla paura di fronte all'ignoto. Avevo il sentimento del risveglio in una specie di paradiso abbandonato, in cui inutilmente mi sarei dibattuto e avrei gridato, del tutto consapevole di non poter sopravvivere alla noia e alla solitudine.

Nessuno, soltanto io e il fanale rosso!

Neanche il treno, per quanto lo avessi seguito di corsa, non potevo più raggiungerlo. Appena feci in tempo a vederlo come si scioglieva nel mistero della lontananza, lasciando risuonare tutti i suoi pezzi strampalati e rompendo il silenzo della notte coll'urlo della sua stridula sirena. Ero rimasto inchiodato in quel punto come un condannato che ha perso finanche l'ultima speranza di salvezza.

Era una di quelle notti scarognate, quasi stanca per l'eccesso di buio, tenebre perfette! Avanti, indietro, da tutte le parti tenebre, e non di quelle solite, qualsiasi,

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

ma in un continuo ondeggiarsi di flusso e riflusso universali, fuori del mondo. Neanche una stella nel cielo infinito, nero, o per lo meno altri segni di vita, da qualsiasi angoletto. E invece soltanto quel fanale rosso, incredibile in quel paesaggio di sassi, deserto; e, in un punto ignoto, ora più vicina, ora più lontana, la scaturigine di un nuovo oscuramento. Un rumore che si spandeva, incomprensibile, in migliaia di altri rumori sordi, quasi profondi sospiri, quasi lamenti soffocati, che si aggiungevano ai miei propri passi di dannato, alla mia propria agitazione interna.

Era passata quasi un'ora da quando mi dibattevo da un capo all'altro del marciapiede, fumando nervosamente una sigaretta dopo l'altra, incapace di decidermi in qualche modo. Avrei voluto, per esempio, scoprire la sala d'aspetto per precipitarmi poi nel sonno, su una delle panchine, come in uno stato di collasso. Dopo un atto tanto irragionevole il sonno mi avrebbe fatto bene, ridandomi a me stesso. Avrei dimenticato su quale disperato lido mi aveva gettato la sorte e, più di qualsiasi altra cosa, avrei dimenticato di esistere. Alle paure e alle tenebre che fanno spuntare altre paure, preferivo uno stato di inconsapevolezza. Invano però provai tutte le porte, l'una dopo l'altra, nessuna mi si schiuse. E invano picchiai alle finestre e gridai, forse qualcuno mi avrebbe sentito, nessuno mi rispose e rinunciai.

Un istante più tardi, di sorpresa, udii alle mie spalle i passi di una persona, strascicati lungo il marciapiede, un po' sospettosi. Mi voltai tutto d'un tratto, ma non vidi altro che la luce verde di un fanalino muoversi verso me. L'uomo che lo portava non si scorgeva nelle tenebre, adombrandosi piuttosto come un fatasma. Dovevo tuttavia, chiunque fosse stato, andargli incontro e chiarirmi le cose. Capire cioè in che specie di trappola ero cascato senza volere e supplicarlo di togliermi dagli ipotetici pericoli di quella notte.

Appena giunto al mio livello, io, ancora tutto timoroso e intimidito dalla sua inaspettata apparizione, mi levai tanto di cappello e lo salutai con molta deferenza:

— Buonasera, signore!

Sembrava trasportato in un altro mondo, ripiegato in se stesso e il mio intervento lo sbilanciò un tantino. Ma si riebbe subito e alzò il fanalino verso il mio volto, per vedermi meglio.

— Io sono il capostazione.

Aveva un vocione grosso e stridulo, come di un gong frantumato. Dato che mi guardava con un'insistenza fredda, provocatrice, non resistetti di fronte ai suoi occhi duri e mi sentii vacillare.

— Buonasera, signor capostazione!

Ma egli non trovò necessaria una risposta al mio saluto e mi chiese con la stessa voce irritata:

— Che cosa desidera lei?

Mi precipitai a spiegargli, soffocato dall'emozione:

— Soltanto questo, signor capostazione: se passa ancora un treno in questa notte!?

Sorpreso forse dal fatto che gli si chiedessero tali precisazioni e in più da uno che appena era sceso dal treno, puntò nuovamente il fanalino su di me con tutta la luce in faccia.

— Ma lei dove vuol arrivare?

— Non me ne importa dove!, e cercai di sorridere benché sapessi di avere un sorriso verde, spaventato. — Mi capisce, signor capostazione? Non me ne importa! Voglio soltanto andarmene via da questa sua stazione e ovunque! Sento di aver compiuto un grandissimo errore se non addirittura il più grande errore della mia vita nello scendere qui, e non mi piace questo posto, me ne voglio andare!

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Gli si chiarì forse, finalmente, il mio stato poichè nella sua voce (calma, questa volta) subentrò una vaga nota di ironia:

— No, caro mio signore, deve sapere! Di notte non c'è che un treno: appunto quello dal quale, certamente, lei è sceso! Il seguente non passa che domattina ed evidentemente nella direzione opposta, ecco!

Il cambiamento del suo atteggiamento mi avrebbe dovuto insospettire, mettermi in allarme, e invece non mi allarmò! L'importante era che restavo prigioniero della stessa trappola, il personaggio non mi si era dimostrato affatto utile. Lo ringraziai per l'informazione datami e tornai cercando l'uscita verso la città. Mi sentii un'altra volta abbandonato, e il pensiero di passare la notte per le vie deserte mi faceva uscire dai gangheri. Avevo un'unica via, il caso, e cominciai a credere pazzamente al caso.

Arrivato sull'uscio, mi raggiunse e mi inchiodò la domanda del capo:

— In fin dei conti, che cosa sta cercando lei nella nostra città?

Avrei offerto un patrimonio per ottenere in cambio una risposta capace din sciogliere il mistero che mi aveva portato in quel posto! Cosicchè mi voltai semplicemente verso di lui, fingendo l'indifferenza e alzai le spalle sorridendo:

— Non ha alcuna importanza, neanche io lo so!

— Già, certo!, lo sentii dopo, alquanto impensierito. — Può darsi non abbia importanza, già, già! Per lei non ha alcuna importanza, certo! Per il momento, amico mio! Poichè domani mattina all'ora dell'altro treno...

— E che succederà fino a domani mattina?

Ebbe un'esitazione che fu abbastanza presto superata.

— Voglio dire che domani mattina se decide tuttavia di partire... Lei mi sembra una persona abbastanza interessante e ci terrei terribilmente se... Scoppiò improvvisamente in una immensa risata. — Ma io so che non se ne andrà mai più dalla nostra città, signore mio! Mi sente? Mai più!, e scomparve nel buio, dondolando la luce del fanalino e continuando a ridere in uno strano modo.

Che cosa aveva voluto dire con le sue ultime parole e cioè di sapere che non me ne sarei andato mai più da quella loro maledetta città? Mi aveva piantato lì; solo, come sulla soglia tra la realtà e l'irrealtà, confuso e travagliato da nuove paure. La luce verde del fanalino si rifletteva ora pienamente su di lui, allungandogli e schiacciandogli l'ombra sui muri a guisa din un fantasma ubriaco. Un fantasma che indubbiamente scuoteva le fondamenta della notte con le sue risate folli. Finchè, pian piano, lo inghiottirono del tutto le tenebre.

Che diamine avrà voluto dire?

Mi affrettai ad uscire dal perimetro di quell'oracolo, non avrei più resistito alla sua tremenda fatalità. Sentivo, impellente, il bisogno di scoprire nella mia corsa per le strade un senso, per non sapere più come passa il tempo. Ghermendo lui me stesso oppure ghermendo io gli attimi, aspettavo, col cuore in ansia come una salvezza dalla maledizione, che venisse al più presto il mattino.

Di fronte alla stazione un ampio viale si dischiudeva verso l'ignoto in mezzo al quale dondolava nel vento una moltitudine di lampioni bianchi. Ma, siccome li vedevo in prospettiva, sembravano un unico fascio di luce spiegato all'infinito. Mi imposi uno stato di calma e di lucidità, convinto che soltanto così avrei avuto la forza di affrontare il mio destino. Passai sul marciapiede a sinistra, i tigli erano in fiore e il loro olezzo mi faceva venire il capogiro...

Appunto perciò consideravo riposante il fatto di vagabondare in una città estranea, a un'ora tanto tarda della notte. Il fatto di non incontrare anima viva, invece di

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

aumentare la mia paura del vuoto e della solitudine, definiva ancora meglio i rapporti tra me e gli altri esseri della città, inchiavardati nelle loro case. Io ero un uomo libero, loro si erano volontariamente condannati alla prigione casalinga tra le quattro pareti. Me li immaginavo alla rinfusa, raggomitolati nei loro letti devastati dagli incubi oppure stretti l'uno vicino all' altro come in una disperazione di naufragio senza speranza. O facevano all'amore pensando che solo così si potevano salvare, o l'amore li avrebbe esauriti senza offrire alcuna possibilità di salvezza. Sapevo benissimo che ogni casa, sopratutto durante la notte, cela misteri molto particolari e impenetrabili. Sapevo che il sonno non è che un suggerimento della morte, contaminante, al quale gli uomini ricorrono per vigliaccheria. E anche se capita che alcuni sogni siano euforici, essi non vogliono più lo stesso credere nella vita vera, il divorzio tra loro e la vita sembra definitivo.

Che succederebbe ad esempio, mi dicevo, volendo verificare tale cosa, se suonassi improvvisamente il campanello di una casa qualsiasi e poi scappassi in fretta? Oppure come sarebbe ancora meglio se aspettassi immobile davanti alla porta, senza una parola, e a colui che mi aprisse fargli soltanto un segno con la mano perchè mi seguisse? Con quale immenso terrore mi guarderebbe e che sensi reconditi presterebbe al mio invito, per rifugiarsi subito dopo nella cassa della sua esistenza minore! Vedi, mi dicevo, gli uomini sbagliano! Hanno troppa paura degli eventi e del tempo all'infuori di loro, non desiderano che l'anestesico del sonno e il rifiuto di ogni confronto. Mentre io? Ma io proprio in ciò trovavo la mia ragione, nell'errare senza meta davo un significato alla mia condizione umana. Sfuggendo le cose, soddisfavo naturalmente, prima di tutto, il mio bisogno assoluto di solitudine. Come del resto, forse inconsciamente, mi lasciavo portare verso qualcosa, verso un non so che, ignoto, senza di cui la mia propria solitudine non si sarebbe realizzata perfettamente. E che altro miracolo avrei potuto desiderare se non questo, ignoto, il cui presentimento però mi dominava sempre di più?

Ero arrivato a un crocivia inventato quasi apposta per mettermi nuovamente i nervi alla prova. Dinanzi a me — quattro vie che si separavano come verso altri quattro punti cardinali, quale di esse avrei dovuto scegliere? Fossi rimasto in bilico, scombussolato, avrei dato prova di debolezza. I preconcetti e le superstizioni, in tale situazione, non avevano senso. Non esitai un attimo e presi una strada quasi alla cieca, a casaccio. Naturalmente, in un certo qual modo cambiavo di buon grado il corso e le proporzioni del destino. Per esempio, nessuno poteva assicurarmi che proprio sulla strada prescelta a un dato momento la terra si sarebbe sprofondata sotto i miei piedi e con essa io stesso sarei caduto nel vuoto. E con ciò!?, mi dicevo a mo' di sfida, almeno per poter resistere all'assalto delle tenebre che attraversavo, come anche all'assalto delle ombre dentro me stesso. E con ciò!? Ovunque hai deciso di andartene, il destino ti viene implacabilmente incontro. Se ne sta in qualche parte in agguato e non si dà riposo finchè non ti ghermisce. Questa è la sua legge e lui sa rispettare la legge, prima nel disegnare il tuo cerchio, da cui non v'è scampo, e poi nel correre sulle tracce di altri, col medesimo scopo. Il destino è come un vapore, venendo da nessuna e da ogni parte, penetrando persino attraverso i muri inespugnabili e spaccando ogni sorta di ostacolo. Come si potrebbe allora sfuggiare al proprio destino oppure come cambiarlo con quello di un altro, nonostante l'appello a tutte le soluzioni, quando esso ti è ugualmente l'Angelo e il Diavolo, fin dal principio?

Ecco perchè, lo confesso e lo giuro, quel camminare senza meta e senza misura mi mandava in visibilio! Aveva fatto scattare in me una dolce ebbrezza dell'ignoto, che, proprio perchè mi trovavo come mi trovavo del tutto abbandonato, mi soverchiava. Diventava sempre più certo il sentimento di avvicinarmi a qualcosa, non so

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

che, di ignoto, mai incontrato da altri, che aspettava solo me. Ma mi aspettava veramente qualcuno in quella città estranea? E chi avrebbe dovuto aspettarmi?

Al diavolo! mi dicevo, tornando alla realtà e analizzando lucidamente la situazione. Come e dove, chi, se sono il più solo uomo del mondo e il cerchio in cui sono stato preso come in una cavezza si ristringeva sempre di più intorno a me, fino a strangolarmi?

Eppure, in uguale misura, mi sembrava di partecipare all'inizio del frantumarsi della stessa logica essenziale che aveva dato fino allora un senso alla mia esistenza sulla terra. E, invece di dirigermi verso l'ultima finalità, come sarebbe stato naturale, mi accadeva al contrario di ritornare dalla via verso la morte e di volgermi verso il mio proprio giorno di nascita. Qualcosa di strano, di irraggiungibile con la mente, si compiva nella costruzione rigida e saldamente destinata alle cose del creato. Qualcosa acquistava vita oppure entrava sotto il segno della morte col mio arrivo in quella città. Avrei voluto che m'ingannassi, però non m'ingannavo. Avrei voluto scappare, ma scappare non era più possibile; poichè all'improvviso rimasi immobile in un punto stando ad ascoltare ciò che si sentiva, ciò che avveniva, da dove quel crollo, all'infuori di me stesso, di tutti i rigori fino allora legittimi.

Si!, perchè venendo da lontano sentii di colpo il suono di un violino.

Prima la melodia mi sembrò un'invenzione fantastica della notte oppure un bizzarro ondeggiamento dei venti alti. Però, mano a mano che procedevo inciampando, il suono si distingueva sempre più chiaro. E' vero che per qualche instante la melodia mi sembrò sprofondata in una specia di precipizio, perchè un istante dopo soltanto la sua eco affiorasse come un'agonia. Le corde, così, sembravano rompersi gementi e poi, di nuovo, accompagnarsi in un letargo ancor più pesante. L'archetto si dibatteva salendo e scendendo in vertigini allucinanti, sodomitico e sconvolgente come in un gioco del sogno e della follia. Violino toccato dall'incanto e dalla maledizione che diecine di mani diaboliche parevano schiacciare e ammaliare, strappandone tutti i canti celati nel profondo. Un grido infinito, all'improvviso, e il grido poi interrotto perchè il minuto tra il suono ucciso e il suono bruscamente risuscitato risuonasse nelle mie orecchie come una sincope mortale. Arrivava fino a me la risonanza triste di accordi inconcepibili, contro ogni legge armonica per cui anche la mia coscienza subiva fratture capitali, fino a non avere più la consapevolezza di esistere.

Mi trovavo adesso di fronte a quella casa magica, sprofondata nel buio, entro le cui mura sostavano il suono, il violino, il loro invisibile mago, ed ascoltavo. Attaccato con tutto il mio essere al muro della casa e disfatto da tanto stordimento ascoltavo. Nuovamente sarebbe stato ripreso l'antico motivo, con altre variazioni, però più cupe e più tragiche. L'intelligenza umana si dimostrava incapace di trovare una qualsiasi spiegazione a quel canto, nessun poema o inno, tra quelli fissati dalla memoria dell'umanità, non gli si confaceva. Ma forse soltanto il mistero di quella vita carica di troppo amare pene, che scorreva grazie alla vita, all'archetto, verso un crollo senza scampo. Ma la vita di chi, di chi il crollo?

Ecco dunque che in quella città straniera, all'ora tarda della notte qualcuno suonava il violino! Il fatto mi sembrava, non in sè stesso ma per l'incanto che suggeriva, fuori del comune, addirittura straordinario. Avrei voluto ad ogni costo, per la mia tranquillità, vedere quella persona che si strangolava l'anima sulle corde di un violino: si spaccasse tutto d'un tratto il muro della casa ed io, sempre nascosto, avessi potuto scorgere appena la sagoma, gli occhi, i gesti, il sorriso di colui che si trovava dentro. Per convincermi che l'uomo esiste, che non ero la vittima di un'allucinazione. Invece su tutte le finestre erano calate pesanti saracinesche nere, fissate

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

in spranghe di ferro, la casa stessa era nera. E la canzone poi, per la medesima ragione oppure per ragioni ignote, risuonava demonica e nera.

Poi, piano piano, si spense anche l'ultimo sospiro della melodia, l'udito non avrebbe distinto più niente. Forse quell'uomo si sarà stancato di tanta pena oppure sarà morto all'ultimo sospiro della sua melodia. Vanamente sperai che il violino ammutolito avesse ripreso il suo canto; non lo riprese. E quanto opprimente, spaventoso mi apparve il silenzio subito dopo! Benchè inspiegabilmente o spiegabile soltanto per l'eccitazione in cui ero preda, il canto persisteva tuttavia intorno a me come una vampata scottante, in vibrazioni sonore. Quel lamento alquanto compiaciuto, quel canto di beatitudine e di rivolta, di rassegnazione e di morte. Il tutto, in estreme intensità, raccolto come in un bollore travolgente, incrociato come spade infiammate sopra un sacrificio rituale.

Quasi un'ora indugiai presso le mura della casa e aspettai desiderando, supplicando che il canto risuonasse nuovamente. Ma il canto non fu più ripreso, soltanto quel silenzio spaventoso, carico di echi mi avvolgeva. Eppure ero felice di aver vissuto una notte così, non dovevo rimpiangere la mia sosta in quella città. Il giorno dopo, la mattina, avrei potuto andarmene via o tornare al mio penoso destino di sempre, avrei deciso il contrario: almeno una notte, tanto — una sola notte almeno, starmene ancora in città per sentire un'altra volta il gemito del violino, il canto che mi arricchiva dei suoi misteri.

Ripresi a vagabondare per le vie, a casaccio, senza meta alcuna. Strano però: il canto inseguiva le mie tracce come un'onda viva di accordi materialmente configuratisi. Lo sentivo, lo udivo, non potevo strapparmi dalla sua ossessione. Cosicchè, molto presto, ero arrivato a conoscerne tutte le lacrime e le grida, le oscurità e le luci, nasceva e moriva in me come in un continuo processo senza fine, perdurava in me incandescente. Come allora poter resistere alla sua corsa dietro me? Dovevo rifugiarmi da qualche parte, accettare subito la prigione di una stanza. Ero convinto che soltanto così sarei sfuggito al suo inseguimento, soltanto così avrei riconquistato la mia libertà.

Mi stavo chiedendo però: se il caso mi avesse fatto imbucare un'altra strada, mi sarebbero capitate le stesse cose, sarei passato per la stessa euforia o infelicità? E mi rispondevo: senz'altro, sì, poichè vi sono sentenze che si pronunciano contro l'uomo sempre e aldilà della strada prescelta nella vita...

Misi parecchie ore, girando e rigirando nella ragnatela delle vie come in un labirinto, finchè scoprii un albergo. Doveva essere, credo, l'unico albergo della città e molto squallido, un altro non avevo da cercare; entrai. Niente di inconsueto nell'aria stantia della *hall* stretta, zeppa di mobili vecchi e miseri. Tutt'al più il pendolo appeso tra le finestre, muto, il cui occhio spalancato, scarabocchiato di cifre sbilenche, conservava un'aria di eternità pietrificata pronta ad ucciderti. L'albergatore giaceva come decapitato sulla tavola del suo banco di „Reception", coi sensi, lo si vedeva tuttavia, in permanente allarme. Poichè si svegliò di colpo appena sentì la porta scricchiolare lugubre nel silenzio morto della notte.

— Voglio una stanza, gli dissi. — Se possibile, una stanza in cui dormire fino al Giudizio Universale.

Sarebbe stato naturale che lui mi chiedesse chi io fossi, da dove venissi, che cosa cercassi nella loro città e che mi segnasse comunque nel suo puzzolente registro dei passeggeri, semmai avesse avuto qualcosa di simile. Non mi chiese nulla, non mi rivolse alcuna domanda. Mi guardò soltanto lungamente e sorrise vagamente a mo' di rassegnazione, come se il mio arrivo non avesse costituito per lui alcuna

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

sorpresa, come se gli fossi stato preannunciato e lui era lì sul posto, pronto, preparato con ogni ben di Dio. Prese il mazzo delle chiavi e mi invitò, senza dir parola, a seguirlo. Ma il suo mutismo mi fece perdere le staffe, lo afferrai e lo rivoltai verso me.

— Senta, brav'uomo! Strada facendo sono passato presso una casa dalle saracinesche nere, sul viale della stazione, a quanto pare. Ho sentito qualcuno che suonava il violino in quella casa, sa chi sia?

L'albergatore continuò a guardarmi intensamente, con lo stesso sorriso inerte sulle labbra.

— Si signore, conosco e la casa, e il canto. Vi abita la Signorina Ruth, è lei che suona il violino e soltanto di notte!

Tanto non mi sarei aspettato: una donna! E mi capitò di mormorarne il nome: —*Signorina Ruth! Signorina Ruth!*, assalito nello stesso tempo da domande senza senso, con la fantasia eccittata: come sarà, sarà bella?

Liberato dalla mia stretta, l'albergatore cominciò a salire impassibilmente le scale. Io salivo dietro lui incespicando come un ubriaco. E sentii un'altra volta, concretamente, come nato dalle tenebre della mia memoria disgraziata ma molto presente, ossessivo, il violino che suonava. E di nuovo fu necessario, questa volta con furia o invaso dallo spavento, o impazzito dalla nostalgia, di afferrare l'albergatore per il braccio e di chiedergli sbalordito:

— Lei sente?! Dica: sente?!

— Che cosa!? si meravigliò con evidente indifferenza.

— Il canto! gridai. Il violino della Signorina Ruth!

E qualcosa, allora, come una luce traboccata dalle profondità, invase il volto dell'albergatore.

— O, signore, disse, non deve inquietarsi! Tutta la città conosce questo canto e tutti lo cantano, sopratutto i maschi quando sono troppo tristi o quando si sentono presi dalla pena per la Signorina Ruth...

Traduzione di FLORIAN POTRA

Dal volume di racconti *Lo strano paradiso*, Edizioni „Cartea Românească", Bucarest 1975, pp. 17—30.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

DIN PATRIMONIUL

LUCIAN RAICU

«Redeveniră'm contemporanii lui Eminescu»

ALEXANDRU PHILIPPIDE

„Scrieri"

Despre însemnătatea ivirii unui poet ca Alexandru Philippide în contextul literar românesc de la începutul celui de al treilea deceniu, cuvîntul cel mai concis, mai riguros exact l-a rostit Ion Barbu, într-un fel ce nu mai admitea replică, un cuvînt categoric, sortit să rezolve dintr-o dată multe dileme: „*Redeveniräm contemporanii lui Eminescu*"[1]. Adolescentul „comprimat și închis, ca un nor de energie (ca una din pietrele dense și fără vîrstă ale domeniului novalisian)" astfel cum apărea „în primăvara 1921", puțin înaintea publicării primului volum (*Aur sterp*, 1922), nu s-a schimbat prea mult nici ca „figură" nici în spirit. Iată-l însă, după cincizeci și cinci de ani, în faza Ediției definitive, sever alcătuite de el însuși.

Cea mai gravă dintre nedreptățile ce s-ar putea face poeziei lui Alexandru Philippide (dacă ne gîndim bine, ea s-a și făcut, în forme desigur elogioase și protocolare...) ar fi să o considerăm un fapt al culturii, un produs înalt al speculației în jurul temelor vaste, cosmice. Rareori un poet a fost mai „sincer" cu sine, în sensul cel mai direct, mai abrupt al cuvîntului; mai disprețuitor față de afectările intelectului sau de cele ale inspirației; mai străin de înlesnirile diformatoare ale spiritului de invenție; mai rezervat față de excesele, oricît de firești, ale imaginației. Nimic „fantastic" în fantasticele sale viziuni, în coșmarurile *gîndului* său; și doar ale gîndului și nu, deloc nu, ale gîndirii; ale simțirii, în nici un fel ale sensibilității!

---

1 Ion Barbu, *Pagini de proză*, Ediția de Dinu Pillat, E.P.L., 1968.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

CONTEMPORANEITĂŢII

Nici „gîndire", nici „sensibilitate" nu vom afla în poezia lui Al. Philippide, nici cea mai vagă înclinaţie în direcţia *lor* nu e tolerată de firea poetului, aspră cu sine, de o singurătate nestrămutată, orgolioasă fără atributele orgoliului, ciudat de *elementară*, refuzînd toate complicităţile şi toată ambiguitatea „relaţiei". Niciodată un scriitor n-a dorit mai puţin să placă, să ademenească, să fascineze, prin exerciţiul voluntar şi insistent al vreuneia din însuşirile sale. Nimic cu tot dinadinsul „mare" în acţiunea sa. Totul este *fire* în poezia sa, chiar şi lucrurile teribil de „nefireşti" dintr-o perspectivă cotidiană. Obscuritatea însăşi, greu de negat, a multora dintre versurile lui Philippide, este simplă: ai cu adevărat senzaţia pe care ţi-o dă *lovirea* de un nucleu indestructibil, *izbirea* de ceva care aruncă înapoi; e cu adevărat *simplu*: mai departe nu se poate merge; e cu adevărat *de înţeles*: că mai mult este cu neputinţă a înţelege.

Nici o „complicaţie" în acest insondabil; nimic „livresc" în aceste lucruri pe care spiritul nu le poate cuprinde, şi care alcătuiesc temele de predilecţie ale liricii lui Philippide. Iar „tema" care le rezumă pe toate nu este deloc dificilă ci este dificultatea însăşi; este limita, simplă şi absolut refractară asediului, a înţelegerii. Nu numai că poetul n-a depăşit-o, ar fi o naivitate să ne gîndim la asta; dar nici măcar n-a făcut paşi spre ea; a fost *în* ea; a locuit-o chiar de la început; a respirat aerul acestei dificultăţi. Iar spre sfîrşit şi-a zis că reprezintă o *nălucire*; o aparenţă zadarnică; forma unei forme, care, la rîndul ei, ascunde un alt şir, infinit, de forme; fără adîncime, fără o esenţă respectabilă, impunătoare. Şi că de existat există, într-o contemporaneitate absolută cu trecutul îndepărtat şi cu viitorul îndepărtat, lumea *noastră*; cea încă neştiută, adică cea bine-ştiută, cea foarte veche, cea extraordinar de familiară vederii noastre. Revelată de „vrednicul Evandru" în ultima poezie a ultimului volum (*Monolog în Babilon*) care încheie ediţia definitivă a operei poetului. Finalul ei trebuie avut în minte cînd luăm contact cu „originile" poeziei lui Al. Philippide. Călătoria pe ameţitoare distanţe în timp şi spaţiu s-a încheiat. Ameţitoare, *false* distanţe:

„Şi totuşi, tu, i-am spus, mi-aduc aminte, / Dădeai, din Roma încă neîntemeiată, ştiri / Troianului, cu secole-nainte." / „Erau doar viitoare amintiri. . . / Aici în Eneida *ne-a hărăzit Virgil / Un timp al său, elastic şi subtil, / In care epoci varii, şi vechi şi noi, sînt date / Deodată toate. / In el acum şi inima ta bate. / Nu te grăbi cu drumul înapoi. / Rămîi aici la noapte. Avem castane moi / Şi mere bine coapte şi caşul bine scurs / Şi-un moale pat de frunze cu blănuri largi de urs. / Te vor trezi spre ziuă, rîndunele, / De multă vreme oaspeţi ai streşinilor mele".*

Dar pentru a ajunge *aici*, într-un loc al umanului prea uman, sub acoperişul unei case *de oameni*, şi nimic mai mult dar nici mai puţin, trebuia să procedezi, la început, ca Al. Philippide. *Casa* aceasta a purtat-o cu sine Al. Philippide de-a lungul întregii călătorii expuse tuturor împrejurărilor neprielnice, expuse mai cu seamă dificultăţii însăşi de a întreba, a căuta şi a exista. *Casa* aceasta era Poezia — de care „se atîrna". Vrednicul Evandru la care poposeşte, în sfîrşit, călătorind „prin *Virgil*", îl întîmpină dealtfel cu înţelegerea cald-ironică datorată celor care s-au expus, e drept, şi au suferit, dar nu pînă la limită, şi iată că de pierit n-au pierit cu totul. Călătoria l-a fost grea, dar poezia l-a însoţit: a rezistat! O tipică, pe cît de romantică, pe atît de mo-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

dernă, *ironie* adresată celui, totuşi, rămas în viaţă; deşi de atîtea ori simţea că nu mai este. De literatură nu moare nimeni, la propriu! Bătrînul ştie ce ştie:

„El mă luă de braţ, domol mă duse / Pe prispa cu perdele de iederă şi-mi spuse: / „Ştiam că hoinărind din vers în vers, / Ai să soseşti la mine din vremea ta tîrzie. *Nu cred că eşti prea ostenit de mers, / Că drumul l-ai făcut prin poezie*" (s.n.).

Ar trebui comprimat la maximum spaţiul ce ne desparte de pateticul strigăt din *M-atîrn de tine, Poezie* (volumul *Visuri în vuietul vremii*, 1939) spre a fi mai expresiv marcaţi de schimbarea tonului; din imperativ-tragic tonul s-a făcut „omenesc" ironic, abia dacă ironic; cine ştie, poate că sentimentul încorporat acestor tonuri neînchipuit de diferite a rămas acelaşi! Registrul „moderaţiei", preferat aici, n-ar putea ascunde, în acest caz, o impresionantă echivalenţă, o identitate cu sine însuşi, o identitate fără vîrstă, fără etape, tipică firii lui Al. Philippide. Odată cu ea, expresia liniştită, nu mai puţin mîndră, a convingerii că strigătul de ajutor, astfel cum îl găsim formulat în versurile ce urmează, n-a fost în zadar, din moment ce l-a adus aici, în locul unde îşi poate petrece *noaptea*:

„M-atîrn de tine, Poezie, / Ca un copil de poala mumii, / Să trec cu tine puntea humii / Spre insula de veşnicie / La capătul de dincolo al lumii. / Mă vei lăsa acolo singur / Alături de toţi morţii lumii?// . . . / Voi fi atuncea unul dintre / Acele anonime duhuri / Care se-nghesuie să intre, / Pe poarta marilor văzduhuri // . . . / O prea ciudată nălucire / In noaptea inimii învie! / Văd o străveche mînăstire / In preajma anului o mie / In care-un scrib extatic scrie / Pe-o foaie veche de psaltire, / Cu gînd sfios de veşnicie : / E-aproape marea ispăşire, / M-atîrn de tine, Poezie!"

Cînd toate se năruiseră, singurul mod de salvare era poezia. Lipsit de vanităţile afirmării, Al. Philippide scria poezie doar cu acest gînd, să supravieţuiască — pe singura cale întrevăzută după evidenta prăbuşire a celorlalte. Nimeni nu va şti ce crede poetul în sinea sa despre această modalitate a salvării: despre *casa* în care a călătorit; şi cît de teafăr l-a scos la liman, printre castane moi şi mere bine coapte...

Al. Philippide, poet de expresie aridă, obsedat de probleme ce altora par nemăsurat de abstracte, în nici o legătură cu viaţa obişnuită, poate fi urmărit dintr-un punct de vedere exact opus, spre a verifica dacă are şi un „suflet" poezia sa, pentru că o problematică vastă şi un mare elan cosmic este prea evident că are.

Vom constata atunci că savurarea unei intimităţi, aerul plăcut domestic din ultimele sale versuri nu constituie numai o renunţare, dar şi o împlinire — e drept: mijlocie, executată la scară redus terestră; în sine şi în lume, poetul a căutat mereu, fără să afle, un punct stabil, simplu spus: un adăpost. Climatul de intimitate caldă din ultimele versuri nu este decît o materializare, la proporţii modest umane, a puternicei proiecţii *solare*, a marelui simbol solar din primele versuri ale primului volum, *Aur sterp*, 1922. Vigoarea *protectoare* a marelui astru al zilei se opunea de la început, în lirica lui Al. Philippide, în semnificativă corespundere cu imaginea finală din ultimele versuri publicate, forţelor neliniştitoare, ameninţînd să disloce lumea, ale nopţii.

Între simbolurile *protecţiei* solare şi cele ale *ameninţării*, ale coşmarului, găsim spaţiul specific al poeziei sale. Preponderenţa cantitativă o au simbolurile celei de a doua categorii. Dar ce dureroasă aspiraţie trădează ele? Firea „taciturnă" a poeziei lui Philippide refuză un răspuns „zgomotos" la această întrebare; dar el este mereu implicat. Poetul s-a decis *odată* să-l rostească explicit, socotindu-se după aceea absolvit de insistenţe şi reveniri ce nu-i stau, dealtfel, în fire:

„O, Soare, cu aripa ta alungă / Cît mai departe noaptea noastră lungă ; / Şi sprijină pe stîlpi de flăcări largi tot golul, / Să nu se surpe copleşind pămîntul / ... / Desfăşurîndu-ţi aripile largi, / Tu vechiul cer îngust şi scund să-l spargi / ... / Şi dă-ne, Soare, suflet nou, alt vis! / Ne-am săturat de vechiul nostru vis! / Văzduhul tot tu fă-l să intre-n noi! / De tine pînă-n creştet să fim plini ; / Polenul tău să ne preschimbe-n crini / Şi zîmbitori să

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

stăm în preajma ta şi goi! / Mai dă-ne, Soare, jar nestins, şi toarnă / Pe fruntea noastră aurul nădejdii, / Şi-n ochii noştri cîntă ca o goarnă / Învingătoare de primejdii! / Şi sufletelor dă-le foc, să ardă bine, / Ca nişte jertfe, pentru tine!" (*Cîntecul cîtorva*)

Un echilibru al spaţiilor pline caută poetul de la început, dar unul care se refuză confortului spiritual şi presupune, în formula sa, o ardere totală, purificatoare! Nu lipsită de suflet este poezia aceasta, ci sătulă de sufletul vechi, de „vechiul vis", mistuindu-se în tentativa unei regenerări radicale.

Căutînd un „nou" absolut, suferind în egală măsură de coşmarurile, dar şi de *banalitatea* sufletului şi a lumii, Philippide va da peste un „vechi" spaţiu absolut în care s-ar zice că se regăseşte, înclinînd să echivaleze cei doi termeni. Nici un poet român nu are un suflet mai „vechi" ca Philippide şi nici unul nu este mai fascinat de putinţa unei „înnoiri" a spiritului. Focul generator din *Cîntecul cîtorva* va trebui menţinut în atenţie ca simbol central de oricine parcurge în continuare poezia lui Philippide, de la *Aur sterp* la *Monolog în Babilon*, cu visurile ei „rele", cu viziunile terifiante, cu „arătările" ei absurde sau monstruoase.

„Ne-am săturat de vechiul nostru vis" este propoziţia pe care trebuie să ne-o fixăm în memorie cînd străbatem teritoriile nocturne, cu proliferările înspăimîntătoare, haotice izbucnind din ele la tot pasul. Philippide nu este în nici un fel o natură de „visător", deşi toată lirica sa se compune din visuri; nu este, în nici un fel, un voluptos amator de contemplaţii pure. Aspectul de mare încordare, tensiunea activă, firea *voluntară* îi sînt neabătut caracteristice şi-i înrudesc cu *marii expresionişti* ai veacului.

Toate poemele sale au o violenţă conţinută sau chiar direct afirmată, adesea dintr-un adînc al desgustului de banalitate, rutină, conformism. Doar „cerebral" nu poate fi poetul care detestînd, fireşte, sentimentalitatea (şi uneori şi sentimentele, în măsura în care nu poartă girul unei autentice stări de *conştiinţă*) alege, pentru fiecare poem al său, din varietatea peisajelor interioare, numai pe cele viguroase şi intense, pe cele marcate de accentul unei cutremurări sau al unei năzuinţe totale, absorbante. Motivul focului mistuitor sau cel de aparenţă opusă dar, de fapt, de o identică substanţă, al „răcelii", al „îngheţului" purificator domină tot spaţiul liricii lui Philippide, o lirică austeră şi distantă, dar în nici un fel rezervată, cu oroare de „vag", lipsită de semitonuri sugestive, atmosferizante, preferînd dimpotrivă tonurile înalte, tonurile majore, adresările energice, modul imperativ.

Al. Philippide realizează o poezie a stărilor interioare radicalizate, duse *pînă la capăt*, cu excluderea oricărui element „literar" şi chiar a acelei normale *atenuări* care, de obicei, rezultă din tratarea cu mijloace pozitiv artistice a „temei" sau a „motivului" sufletesc. Este o particularitate a poeziei sale această tratare aridă a oricărei chestiuni, astfel încît toată acuitatea să-i rămînă intactă. Poezia este situată aici la frontiera spaţiului liric, un singur pas mai departe şi ar ieşi definitiv din acest spaţiu, devenind un lucru ciudat, un mod strict personal de a „vorbi", altceva decît se înţelege prin *poezie*, prin „literatură".

Philippide se instalează în atitudini-limită, şi în măsura în care mai poate fi vorba la el de „sentimente", acestea sînt sentimente extreme. Foarte adesea avem de-a face cu o percepţie, abia dacă marcat „lirică", a senzaţiei de gol, de neant, de zădărnicie şi pustiu interior, pe care puţini au curajul intelectual să le mărturisească fără a urmări, cum am spus, un efect literar. „Sentimentul zădărniciei — observă N. Balotă în monografia închinată poetului, prozatorului şi eseistului Philippide — *poate cel mai intelectual dintre afecte* (s.n. — L.R.), adevărată disperare a cunoaşterii, este încercat de poet în legătură cu propriile sale demersuri. Sentiment afin cu acela, eminescian, al

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

dezabuzării."[1] Un sentiment prin excelență *intelectual*, desigur, ceea ce nu vrea să spună că e trăit numai în planul cunoașterii, ci este trăit cu toată participarea ființei pînă la capăt, pînă la un prag al *anulării*, al dizlocării sufletești. Sentimentul zădărniciei, trebuie adăugat, este trăit de poet cu un fel de sarcasm polemic; nu generează, adică, obișnuita și oarecum confortabila *tristețe*.

Un „ultim" poet romantic — Al. Philippide, cum s-a spus? Mai curînd un poet care calcă pe urmele *pustiite* de forță încrezătoare (sau protestatară) ale euforiei romantice. Poezia sa este una a stărilor exact *post-euforice*, a destrămării consecutive momentului plenar. O destrămare ce activizează, în chip paradoxal, energia spunerii; o destrămare nedispusă la concilieri, mobilizînd o demnitate de un tip special, o „silă" orgolioasă, un fel de-a fi amar și neînduplecat în plină suferință și sfîșiere a spiritului; dispus, totuși, să-și recunoască goliciunea fără speranță, iar în cuvintele poemului: regia, teatralitatea găunoasă, pura înscenare. Pot toate acestea să devină „pricini" de furie auto-distructivă? Iată că pot: „Mi-e bolnav cugetul și-aș vrea să-l rup"; „Și sufletul mă doare ca un trup, / Din mine-aș vrea să-l scot și să-l omor".

Impresionantă prin fidelitate față de sine, voce statornică pe durata cîtorva decenii poezia aceasta și-ar dezminți natura (problematică, dilematică) dacă n-ar prezenta și spectacolul unor metamorfoze. Prestigiul ei este acela de a fi dat metamorfozelor, succesiunii de replici etc. un curs natural, sensul unei dialectici inteligibile. „După ce, în chip de fantomă hamletiană, a trebuit să moară în propriul discurs, cu întrebări fără soluție, după ce, rătăcind printre vise, a fost silit să le recunoască fragilitatea, poetul își găsește astfel unicul spațiu vital cu putință: el își încheie călătoria în poem. Locuind în cuvinte inalterabile, el ajunge să-și locuiască propria voce. Monologul său se varsă în cîntecul dintotdeauna, iar decorurile provizorii se identifică unui cadru paradigmatic de existență"[2].

Drumul prin poezie al lui Alexandru Philippide, să nu ni-l închipuim însă ca pe o „evoluție"; ceea ce se întîmplă cu ansamblul operei, se întîmplă și cu fiecare poem în parte, situat parcă în inima însăși a întregului. *Ultimul* Philippide exista încă în poemul din 1930: *Ceasul greu*; și în atîtea altele de mai înainte și de după aceea. Captivanta poveste a „călătoriei" sale prin lume și prin propriul spirit (acestea se confundă la el, ca la toți marii poeți) ne-a fost spusă de zeci de ori, luată mereu de la origini și dusă mereu pînă la sfîrșitul posibil, care și el este numai un început, un fals „sfîrșit", pînă a căpătat caracter emblematic; un aer de lucru străvechi și oricînd cu putință astăzi; un aer de lucru *definitiv* și totuși apt să fie încă odată pus în discuție. Semnul exclamativ și semnul interogativ încheie laolaltă fiecare poem al lui Philippide, fără să se excludă unul pe celălalt, sugerînd prin însăși simultaneitatea lor ciudată o adîncime extraordinară. Această simultaneitate, dacă numai de ea ar fi vorba, rupe toate punțile de atingere dintre poezia lui Philippide și genul așa-numitei lirici „de cugetare", de exercițiul filosofic în versuri. *Trecuse ceasul greu?* Iată ce nu vom ști niciodată. Iată de ce poezia rămîne, înainte de toate, poezie. Iată de ce continuă să fie tulburătoare:

„Mi-era pustiu în suflet. Plin de trudă / Mergeam pe malul unei ape, / Și blestemam în gîndul meu cu ciudă. // Blestem era nu de necaz ori ură ; / De nici un om n-aveam ca să mă plîng ; / Dar îmi mușcam din suflet să nu plîng, — și parc-aș fi mușcat din zgură".

Povestea aceasta este miezul fiecărui poem scris de Al. Philippide. El ne-a spus-o de cîteva zeci de ori; o știm pe de rost, este povestea vieții sale; a vieții adînci și ade-

---

[1] Nicolae Balotă, *Introducere în opera lui Al. Philippide*, Editura Minerva, 1974, p. 63.
[2] Ion Pop, *Transcrieri*, Editura Dacia 1976, p. 209.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

vărate, singura pe care a trăit-o, înlăturînd din ea tot ce nu era esenţial; o ştim pe din afară şi totuşi o ascultăm de fiecare dată cu mirare, de parcă nu ştim ce va conţine. Adevărul este că nu ştim. Viaţa spiritului este mai pasionantă şi mai senzaţională decît toate evenimentele senzaţionale. Iată ce a izbutit să dovedească în literatura română „adolescentul comprimat şi închis, ca un nor de energie" din primăvara anului 1921 şi din primăvara oricărui an:

„Şi doar pornisem blînd de dimineaţă, / Cu ochii mari şi gîndurile-n vînt! / Mă bucuram de flori, de vînt, de viaţă, / Şi mă simţeam la mine-acasă / Oriunde pe pămînt //... Nu mă aveam decît pe mine-n minte. / Mă bucuram de mine ca de-o plantă / Pe care-o creşti cu grijă, zi cu zi ; / Şi-un singur gînd aveam : tot înainte /... / De-unde-atunci venise ca un fior de moarte / Dorinţa asta crudă : să mă rog ? / ... / Cu pumnu-n inimă-mi dădeam, spunînd / „Dorinţa mi-i nevolnică şi mică. / Cui să mă rog ? De ce ? Te rogi de frică : / Nu tremură în mine nici un gînd ; / Şi sufletul mi-l simt ca-ntotdeauna / Pe-atît de mîndru pe cît e de blînd" / ... / Mai ieri aveam atîtea adevăruri, / Savante mingi cu care mă jucam! / Pe unul singur le-aş fi dat pe toate / Pe-acela numai aş fi vrut să-l am. // O, ceasul greu — o ceasul rău — o, ceasul / Pe care-ai vrea să-l sari în timp, să-l treci //... / Fusese drumul lung şi obosisem. / Mi-am aşternut truditul trup / Pe-o pajişte la care poposisem. // Spre-un fir de iarbă m-am plecat să-l rup. // Dar mîna-mi şovăi o clipă, oarbă / Şi făr-a-l rupe-l mîngîia uşor / Cînd gîndul meu deodată frînt din zbor / Se agăţă de firul zvelt de iarbă. // Nu ştiu... dar nu mai cugetam acum / La firul meu de adevăr fără prihană. / Trecuse ceasul greu? / Pornii la drum, / Cu firul meu de iarbă pe suflet, ca pe-o rană. // Mergeam din nou pe mal ca dimineaţă / Cu ochii mari şi gîndurile-n vînt. / Mă bucuram de flori, de vînt, de viaţă, // Şi-n loc ca să mă rog, am început să cînt" (*Ceas greu*).

Al. Philippide: un mare poet pentru *ceasurile grele* al conştiinţei.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

CONFLUENȚE

La aniversarea revistei
VOPROSÎ LITERATURÎ

L. LAZAREV

Poezia profesiunii de redactor

Sărbătorirea a două decenii de activitate a revistei Voprosî Literaturî *ne oferă plăcutul prilej de a găzdui în paginile „Secolului 20" acest articol al lui L. Lazarev, redactor şef adjunct al publicației sovietice, critic subtil și sagace, cu preocupări constante în domeniul cinematografiei, autor al unor studii și monografii despre Konstantin Simonov, Vasili Bikov, despre literatura celui de al doilea război mondial și altele.*

Voi începe cu o rezervă. Îmi e greu să vorbesc despre *Voprosî literaturî* — probabil ar fi mai simplu s-o facă un „personaj din afară". Cînd muncești aproape douăzeci de ani în același loc, să te pronunți despre o revistă în care ți-ai petrecut o treime din viață este ca și cum ai discuta despre propria ta persoană. Nici de rușine n-aș voi să mă fac, dar totodată îmi e teamă să nu par infatuat sau lăudăros.

Din acest motiv, nu voi vorbi despre poziția pe care o ocupă revista noastră în viața spirituală a cititorilor, nu sîntem noi aceia care să o apreciem. Dar opinia unui cititor o voi scoate la lumină — e vorba de scrisoarea, primită de curînd, din partea lui Konstantin Simonov — scriitor bine cunoscut în România. În scrisoare, se spune:

„La noi sînt destule publicații, ale căror titluri pornesc cu un cuvînt mult promițător: „Probleme", — dar vai! tot la noi lipsesc acele publicații, care să cuprindă în sine acea necesară nouă noțiune: „Răspunsuri". Iar dumneavoastră, de douăzeci de ani, tot răspundeți și iar răspundeți! În probleme actuale, în cele istorice, și în cele istorico-actuale, abordînd atît literatura noastră, și cea bună, și cea rea, cît și pe cea din Occident, fie ea putredă sau neputredă.

În general, dacă am izbutit, în ultimii douăzeci de ani, să devin un relativ „semidoct", această relativă cultură se datorează dumneavoastră. Dar starea de „semidoct" era în vigoare și pînă la dumneavoastră. Probabil că această situație s-a constatat nu numai la mine, dar și la alți confrați scriitori, numai că nu toți o recunosc...

Dar vorbind absolut serios, fiind una din persoanele care vă citește din scoarță în scoarță, vă sînt recunoscător pentru principialitatea cu care vă exercitați dificila

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

îndeletnicire publicistică, pentru seriozitatea programului, pentru largheţea cu care examinaţi fenomenele literare, pentru priceperea întregii forţe pe care o reprezintă legătura între contemporaneitate şi istorie, pentru echitate şi lipsa pasiunilor de grup..."

În scrisoarea lui Konstantin Simonov, a cărui părere, nu ascund, ne măguleşte, se indică cifra de douăzeci de ani. Da, în acest an am sărbătorit jubileul: revista noastră a fost înfiinţată cu două decenii în urmă. Acest răstimp e şi în viaţa unui om o etapă însemnată; în decursul acestei perioade, un nou născut devine adult, om de sine stătător. Dar o revistă creşte şi mai repede. Ea trebuie să-şi găsească, în aceşti puţini ani, locul în marea familie a altor organe de presă, ghidîndu-se după experienţele acumulate şi evitînd repetările; să-şi formeze „individualitatea", să-şi elaboreze tipul de materiale inerente publicaţiei respective, genul şi rubricile; să-şi găsească, în fine, cititorul şi să şi-l ataşeze în aşa fel încît să devină pentru el necesară!

Pe coperta revistei *Voprosî literaturi* se arată că publicaţia noastră este organul Uniunii Scriitorilor din URSS şi al Institutului de literatură universală „Gorki" al Academiei de ştiinţe a URSS. Şi nu trebuie să pară că aceasta s-a întîmplat fiindcă ne-am călăuzit după zicătoarea: mielul blînd suge la două oi... În realitate, acest fapt ne-a impus o sarcină complexă, care n-avusese pînă atunci precedente de rezolvare practică: a combina — şi a combina nu în chip mecanic, ci organic — critica literară academică, de natură solidă, cu un rezistent fundament teoretic, de obiectivitate ştiinţifică, cu critica literară contemporană, sensibilă la problemele actualităţii, avînd de a face cu fenomene artistice a căror valoare trebuie stabilită imediat, menită să formeze mişcarea literară — a combina cercetarea istoriei literaturii cu cea a procesului literar curent, interpretarea experienţei estetice a clasicismului cu cercetările artistice din zilele noastre.

Ne amintim azi de acele vremuri din trecut, de primii noştri paşi, cînd n-aveam superioritatea „maturităţii": s-au realizat multe atunci, deoarece acţiunea la care pornisem, deşi dificilă, era captivantă, şi chiar de la început s-au născut unele principii importante de lucru, de care ne-am călăuzit şi după aceea. Şi ne reamintim de „copilărie" cu luciditate, deoarece, ulterior, s-a ivit nevoia de-a perfecţiona şi dezvolta multe din cele preconizate, şi apăruseră noi probleme importante, de la a căror rezolvare nu puteam să ne abatem. Pentru revistă, sînt în aceeaşi măsură vătămătoare atît lipsa unor ferme principii ideologico-artistice, cît şi rutina, şablonul, nedorinţa sau incapacitatea de-a progresa. Orice îndeletnicire îşi are măiestria şi poezia sa. A noastră aşijderea. Poezia meseriei de redactor de revistă constă într-o permanentă reînnoire, în descoperirea unui cititor încă neidentificat, în exploatarea neîncetată a unor noi probleme în domeniul activităţii şi al artei.

Procesul de devenire a profilului nostru — destul de neobişnuit — era legat de căutarea metodelor de interpretare, la un înalt nivel teoretic, a mersului dezvoltării literaturii, recurgînd în acest scop la analiza fenomenelor artistice concrete, la experienţa însuşită de maeştrii cuvîntului. Atenţia revistei *Voprosî literaturi* s-a concentrat asupra prelucrării creatoare a aspectelor teoretice ale realismului socialist, asupra aprofundării cercetării principiilor privind partinitatea, ideologia, caracterul naţional al creaţiei artistice, lupta înverşunată şi bine argumentată împotriva esteticii burgheze.

Din acest punct de vedere abordează revista noastră analiza procesului literar contemporan, constituind un rezultat al sforţărilor şi realizărilor tuturor literaturilor popoarelor din URSS, a celor mai remarcabile tendinţe ale sale (noi nu ne ocupăm de recenzarea unor lucrări disparate), susţinînd pătrunderea scriitorului în viaţă, cercetarea artistică curajoasă, tendinţa spre perfecţionarea estetică şi diversitatea formelor artistice.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Caracterul clar și fermitatea atitudinii au dat posibilitate revistei să aprecieze, cu o autentică obiectivitate științifică, creația unor scriitori complexi și plini de contradicții — atît de peste hotare, cît și de la noi — cum sînt, spre exemplu, Kafka și Camus, Pilniak și Mandelștam, să supună unei profunde analize marxiste concepțiile estetice ale lui Kierkegaard și Maritain, Rozanov și Konstantin Leontiev.

Materialele și rezoluțiile Congreselor XXIV și XXV ale PCUS, Hotărîrea CC al PCUS „Despre critica literar-artistică" au devenit un program de lungă durată al activității revistei *Voprosî literaturî*. Datorită faptului că, în ultimii ani, a crescut autoritatea socială a criticii, s-a lărgit sfera sa de activitate, revista căpătînd noi posibilități, am început să practicăm dezbaterea de opere de artă (nu numai literare — ne interesăm atît de spectacole, cît și de filme, a căror importanță depășește limitele acestui fel de artă), la care participă nu numai critici, dar și activiști de partid, savanți, economiști, oameni de cultură.

În general vorbind, principiile examinării fenomenelor artistice și a procesului literar prin „eforturi comune" și în „context" călăuzesc în mare măsură și munca noastră. Ce înseamnă „eforturi comune"? Înseamnă (pentru claritate voi fi concret și, economisind spațiul, voi da numai cîteva exemple), că noi am invitat, în vederea examinării dezvoltării firești a societății și literaturii noastre, la o „masă rotundă" a redacției, pe colegii noștri de la revistele *Probleme economice*, *Probleme filozofice*, *Probleme istorice*, *Problemele Istoriei PCUS*, că problema interacțiunii între știință și artă în condițiunile NTR[1] am deliberat-o împreună cu autorii revistei *Probleme filozofice* și că, la discutarea temei muncii, am invitat reviste înrudite — *Teatrul*, *Arta cinematografică*, *Muzica sovietică*, *Arta*...

Nu mai menționez faptul că noțiunea de „eforturi comune" înseamnă, înainte de toate, o permanentă muncă colectivă a istoricilor literari, a criticilor și a scriitorilor. În paginile revistei *Voprosî literaturî*, creatorii valorilor artistice se manifestă cu regularitate nu numai cu destăinuiri despre experiența lor de creație, deschizîndu-ne ușa spre atelierul lor (în decurs de două decenii, am publicat sute — nu exagerăm: sute! — de interviuri, note, chestionare la care ne-au răspuns printre alții: K. Fedin și G. Markov, I. Ehrenburg și K. Paustovski, K. Simonov și C. Aitmatov, Iurii Bondarev și O. Goncear. I. Druță și G. Abașidze, S. Zalîghin și D. Granin, V. Bîkov și A. Voznesenski, V. Rasputin, și J. Marținkiavicius, G. Baklanov și E. Evtușenko), dar și cu ample cugetări despre literatura de azi, articole cu caracter literar-critic, istorico-literar și teoretic.

Cel de al doilea principiu — „în context" — se realizează în modul următor: noi tindem să examinăm literatura sovietică, considerînd-o o parte a întregii culturi socialiste, o parte din procesul literar mondial. E firesc că atribuim un loc important literaturilor socialiste din statele frățești, analizînd în dezvoltarea lor și ceea ce le este comun, și ceea ce le este particular și le caracterizează. De cîțiva ani, edităm numere speciale, consacrate literaturii din țările socialiste — fiecare din ele înfățișînd parcă o fotografie la minut a stării actuale a uneia sau a altei literaturi. Au și apărut numere de revistă consacrate literaturii din RDG, Bulgaria, Mongolia, Polonia, Ungaria. De curînd, am lucrat la editarea unui număr care să prezinte cititorilor noștri literatura din România socialistă. Voi reaminti încă două numere cu caracter special — unul din ele consacrat problemelor generale privind dezvoltarea literaturilor din țările socialiste, iar celălalt — scriitorilor lumii luptînd pentru pace; acest număr a văzut lumina tiparului în ajunul Conferinței scriitorilor, ținută la Sofia.

Se știe că cititorul apreciază acele opere de artă care îl ajută să aprofundeze epoca noastră, care-i stîrnesc gîndirea. Acestei cerințe trebuie să-i facă față, prin propriile

---

[1] Revoluția tehnico-științifică

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

sale mijloace, şi o revistă literar-critică. Iată din ce motiv iniţiem atît de stăruitor discuţii pe teme de creaţie şi dezbatem probleme complexe şi nesoluţionate. Noi, (şi, ceea ce e important, cititorii noştri) nu ne mai putem închipui apariţia unei reviste în care să lipsească un articol de dezbatere. Confruntarea diferitelor puncte de vedere în scopul stabilirii adevărului ştiinţific, dialogul constructiv al istoricilor literari, al criticilor, scriitorilor, îşi vor aduce fără îndoială roadele, contribuind la ridicarea potenţialului ideologico-artistic al literaturii, a rolului ei activ în lupta ideologică între două lumi.

Planurile revistei sînt legate de apropierea unei date semnificative — aniversarea a 60 de ani de la Marele Octombrie. *Voprosî literaturî* va continua cercetarea metodei noastre de creaţie, năzuind să dezvăluie în largă şi deplină măsură esenţa ei inovatoare şi posibilităţile sale artistice inepuizabile. Interpretarea acelui element nou pe care-l aduce arta ascendentă a realismului socialist, a cuceririlor literaturii din ultimii ani se face şi se va face în paginile revistei, ţinînd seama de temele principale ale contemporaneităţii. Am dori să examinăm şi realizările gîndirii literare, totalizînd experienţa acumulată în decursul ultimelor decenii de critica literară sovietică.

De altfel, despre planuri nu merită să discuţi prea mult, trebuie, în primul rînd, să le realizezi.

Revista *Voprosî literaturî* a ajuns la un stagiu îndelungat de activitate — două decenii. Dar, în literatură şi ziaristică, procentajul necrescînd proporţional cu anii de activitate, cu atît mai mult nu ne putem bizui pe vechiul capital, şi noi, dîndu-ne seama de aceasta, ne vom strădui să muncim mai intens şi cu mai multă osîrdie decît în trecut.

În româneşte de A. VĂLEANU

TATIANA NICOLESCU
Vitalitatea criticii

Vîrstele sînt şi ele relative. Dacă pentru un om vîrsta de douăzeci de ani este prologul euforic al devenirilor şi afirmărilor ulterioare, pentru o revistă, două decenii de activitate sînt o dovadă incontestabilă a maturităţii şi prestigiului cîştigat.

Revista *Voprosî Literaturî* a împlinit douăzeci de ani, transpuşi şi exprimaţi, concretizaţi în 240 de numere, de volume ... confirmînd de fiecare dată autoritatea, reputaţia solidă de care ea se bucură în rîndul cititorilor. Pentru mulţi dintre noi revista este contemporana noastră, colega noastră. Şi cifra jubiliară parcă ne uimeşte, poate ne şi înspăimîntă. Au trecut într-adevăr douăzeci de ani? Parcă nu i-am văzut, nu i-am înregistrat în durata lor de luni de zile. Şi mai ales nu ne vine să credem că şi redacţia revistei a adăugat aceşti douăzeci de ani vîrstei sale, după cum am adăugat şi noi, cititorii ei. Cum adică, îţi vine să te întrebi mirat, Vitali Mihailovici Ozerov nu o arată, iar e cu douăzeci de ani „mai vîrstnic"? Energia şi capacitatea de muncă este subiect de admiraţie iscusinţa sa în conducerea unei reviste atît de complicate şi el deci cu douăzeci de ani pentru mulţi din cei ce-l cunosc. Şi Lazar Ilici Lazarev e sau mai simplu Galia „mai mare"? Şi vesela, optimista Galina Konstantinovna Lvova, severa Evghenia Alexancum îi spun mulţi dintre prietenii ei români? Şi numai aparent de atîţia ani de zile secredrovna (Jenia) Kaţeva, interlocutoare plăcută, spirit ironic,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

tară de redacţie? Tinereţea lor neînvinsă de vreme este şi tinereţea revistei, sau poate că una se condiţionează pe cealaltă. Într-adevăr, prospeţimea, tinereţea unei reviste care numără două decenii de activitate este un lucru de invidiat, am putea spune miraculos. Mai ales dacă ne gîndim la profilul revistei *Voprosî Literaturî*, revistă de istorie, critică şi teorie literară. Cititorul ei este un cititor specializat, iar destinaţia publicaţiei implică şi cercetarea procesului viu al literaturii, dar şi investigaţii de arhivă, de documente.

Revista îmbină într-un chip fericit cele două scopuri şi direcţii ale sale. Şi nu numai pe planul rubricilor. Cele de critică literară, alternează cu cele de istorie literară, cu dezbateri teoretice, iar publicaţiile din arhiva scriitorilor defuncţi alternează cu articolele contemporanilor pe tema „măiestriei", răspunzînd la întrebarea „cum scriem"?, înregistrate la capitolul „În laboratorul de creaţie. Îmbinarea este profundă, ţine de substanţa materialelor publicate, de viziunea asupra materialului, de tipul de analiză. Discutarea procesului literar contemporan, analiza operelor recent apărute se face de pe poziţii teoretice solide şi apelînd la armătura istorico-literară. Comentariile de istorie literară beneficiază de supleţea şi vioiciunea aprecierii critice, de încadrarea în contemporaneitate a fenomenului literar, de „relecturarea" lui în lumina concepţiilor şi intereselor literare din zilele noastre. Ce ar putea părea mai vetust şi parcă anacronic decît o discuţie despre literatura bizantină ? Şi totuşi articolul lui I. Averinţev pe această temă este deosebit de interesant, am spune palpitant, tocmai pentru că cercetarea istorico-literară este străină de orice academism vetust, trăind sub semnul concepţiilor filozofice, estetice, critice contemporane. Şi în acelaşi timp rigoarea ştiinţifică nu este niciodată sacrificată. Tocmai aceasta face interesul studiilor, al discuţiilor sau al meselor rotunde organizate de revistă pe teme de istoria literaturii ruse, precum moştenirea democraţilor-revoluţionari ruşi, slavofilismul, romantismul etc., sau de istorie a literaturii universale (Kafka etc.) În depistarea şi dezbaterea acestor probleme revista ia adesea iniţiative preţioase cu caracter de pionierat. Sub acest semn se înscriu şi publicaţiile de arhivă, dintre care unele aduc în discuţie nume uitate, redescoperă creaţii şi personalităţi (A. Belîi, Mandelştam, etc.). Preocuparea de a cuprinde procesul literar sub aspecte multiple şi cît mai variate duce la interesante investigaţii în diverse zone de cultură şi în primul rînd la străduinţa de a informa cît mai des cititorii asupra dezvoltării literare din ţările socialiste. *Voprosî literaturî* a publicat numere speciale consacrate literaturii din Polonia, Cehoslovacia, Ungaria, Bulgaria, Mongolia şi pregăteşte acum un număr închinat literaturii române. Dealtfel articole, recenzii despre fenomenul literar românesc apar frecvent în paginile revistei, întreţinînd permanent interesul pentru acesta în rîndurile cititorilor sovietici. Orice revistă este definită şi prin materialele pe care le dă la lumina zilei şi prin autorii pe care îi publică. Ţinuta riguroasă, elevată a revistei *Voprosî literaturî* este rezultatul colaborării armonioase, organice, dintre membrii redacţiei şi autorii — critici, istorici literari, esteticieni. Nume din cele mai prestigioase în acest domeniu întînim în sumarele diferitelor numere...

Nu este uşor să scoţi lună de lună o revistă cu un profil socotit mai curînd arid, dezbătînd probleme de teorie, de istorie a literaturii, o revistă care să nu publice romane sau poezii, nuvele sau schiţe, lectura preferată a publicului larg. Revista *Voprosî literaturî* a ştiut să se impună şi să dovedească în decurs de două decenii că o publicaţie de înaltă ţinută nu are a se teme de „ariditatea" temelor, a materialelor. Apariţiile ei lunare nu sînt mai puţin aşteptate decît ale revistelor cu profil pur de beletristică, judecăţile ei de valoare şi aprecierile critice sînt receptate cu atenţie.

La împlinirea acestor douăzeci de ani de activitate literară adresăm revistei *Voprosî Literauurî* un cald salut şi îi urăm din toată inima „tinereţe fără bătrîneţe".

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

MIMI PODEANU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

DAN HĂULICĂ

Tapiseria, un loc al convergențelor majore

Mimi Podeanu stă la începutul unui drum în tapiseria românească. E aceea care vestește și marchează cu putere marea ecloziune a acestui domeniu, înspre anii'60. Implică și asumă, desigur, în creația ei, o continuitate, de tehnică și simțire, cu covorul țărănesc; dar afirmă și o ambiție mai cuprinzătoare, programul unei înălțări înspre climatul sever al muralismului; unde tapiseria să închipuie un loc al convergențelor majore.

Dincolo de covorul țărănesc, așa dar, etnografia (Mirii din Oaș, să spunem) unei gravități de ritual, care absoarbe accidentul pitoresc; hieraticul vechii broderii medievale (încă de la început prezent, în tapiserii ca Ștefan cel Mare), fastul ei princiar lăsîndu-se ferice logodit, fără surpriză, cu limbajul umilității rustice; și blîndele ecouri din pictura vechilor fresce, însemnînd mai mult decît un rapel stilistic, însemnînd sugestia unei dimensiuni spirituale: aceea, de cuviință gravă și de armonie împăcată, pe care o respiră, în chip firesc, tapiseriile artistei.

Complex elaborate, în acord cu datele unei geografii morale în care nu e loc pentru contraste pedante; voite, matur și bărbătește voite, — nu zvăpăiat spontane, dar nici sistematizate în opțiuni monotone; atingînd muzical, fără crispare, zone profunde ale sufletului, lucrările lui Mimi Podeanu — tapiserie, ceramică

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

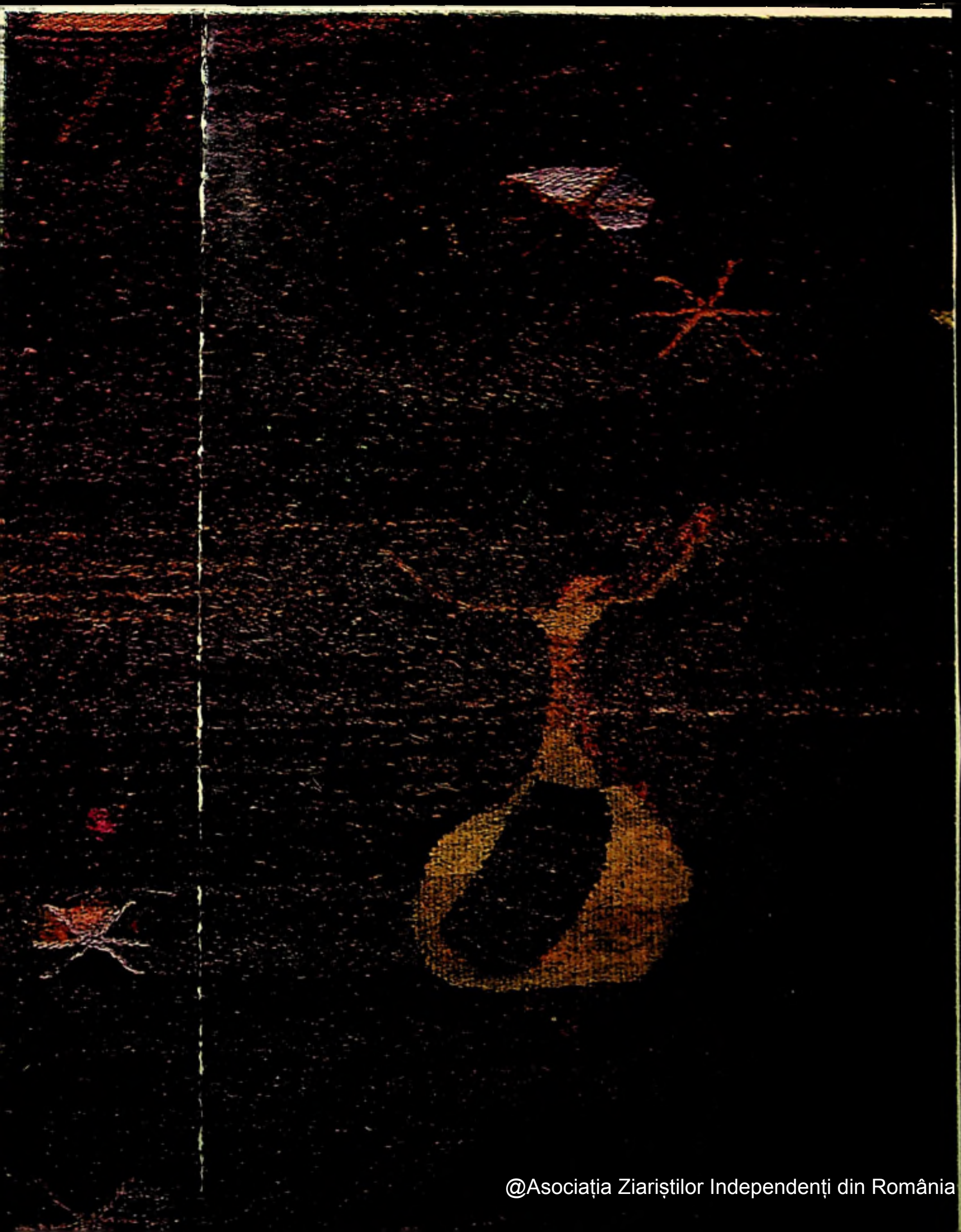
@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

La Paris, lîngă Biblioteca Sainte-Geneviève

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

În atelier

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

— trec decorativul, și plăcerile sumptuarului, înspre un climat al gîndului care veghiază, într-o cumpănă neabătută. Și cumpăna, dealtminteri, e o metaforă-cheie pentru creația artistei, care evită deopotrivă platitudinile senzualității ca și uscăciunea unui cerebralism demonstrativ.

Cumpăna *poate fi și a* fîntînilor, *într-o compoziție savant filtrînd golul, deșertul cîmpiei — din amintirile de copii ale pictoriței — divizat într-un palpit geometric care dilată spațiul: cu semne care călătoresc imóbile înspre un miraj inexorabil . . . Așa cum dreptatea unei vieți, de neostenită dăruire, imprescriptibil verticală, s-a așternut, fără apărare, sub umbra ivită fatidic, pentru un epilog absurd, precoce.*

Fatidicul, — dar iată-l clipind, nu odată, în libertatea decorativă a invenției: fatidicul năvod, bunăoară, care adună, în cloazonajul lui imperios, ochii de nestemate ai Tezaurului de la Pietroasa*: urcînd în tapiserie, ca printr-o determinare adîncă, din tărîmuri îndelung umblate și îndelung visate de artistă — într-acolo, înspre acel istoric cuib de himere, fiind una din obîrșiile neamului ei. Iar un pas mai departe, pe întorsura Buzăului, duhul locurilor chema, în opera ei, accentul de tragică teribilitate din altă pagină memorabilă: aceea numită* Măștile de priveghi din Vrancea.

Însă tot mai mult, în ultimii ani, asprimile noduroase s-au aliat, la Mimi Podeanu, cu o tandrețe de alb și mătase, configurînd, suav austeră, seria de tapiserii prezentate în Elveția, ciclul Musique et neige. *Cîntă în ele, — în licărul alburilor inumerabile, în mîndra lor sfială, — un viscol de puritate exigentă și înaltă, răsună în irizări un paradox retractil și straniu. Nostalgia purității tinde aici dincolo de cantilena unui Verlaine, zăpada*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

se face poësc vastă, pentru a vorbi în termenii unor analogii poetice. Şi cine ca ea, mare iubitoare a versului, înainta mai stăpînit, ca posedată de o domoală prescienţă, prin landele fără întoarcere, fumegînde de cîntec cenuşiu, ale dezolării lui Poe?

Într-un astfel de perimetru sufletesc, « stîngăcia » unor conture era ezitare inventiv poetică, — sustrasă nu, ci redevabilă unei rigori mai ascunse. Cum un joc printre precise cristale, strunit infailibil, este şi aparentul « impresionism » de care nu s-a temut artista, — în răspăr cu prudenţa comodă voind de la tapisier doar sintetism şi îngroşare. Ajunsă la zenitul creaţiei sale, Mimi Podeanu şi-a îngăduit să împletească pe fermele structuri, verificat severe, ale geometriei, un tremur de explozii diafan bijutiere. Topită în regularitatea geometrică a ţesăturii, făcînd cu ea un singur ecran fastuos, de paralele inepuizabil alungîndu-se, pulsaţia aceasta « impresionistă » e ca un havuz care şi-ar pîlpîi ordonat bogăţia mirifică. Iar cînd motivul se răsfaţă sinuos, în explicite aluzii la exuberanţa grădinilor, lassourile vegetale — sau meandrele visului lucid care-i poezia — par să se nască tainic, calm, din chiar încreţirea egală a acestei unde nesfîrşit divizibile: vreau să spun , napa , riguros modulată, a ţesăturii. Cum « orga prismei », în metafora barbiană, monumentaliza iridiscenţa frîngerii de lumină, astfel aici zidul ţesut se înfioară în rumeneli şi inefabile palori, ca pe o tubulatură nevăzută. Ultimele creaţii ce ne-au rămas de la Mimi Podeanu propun o artă de gingaşe modulări, care domină totuşi dimensiunea, încorporînd muralul.

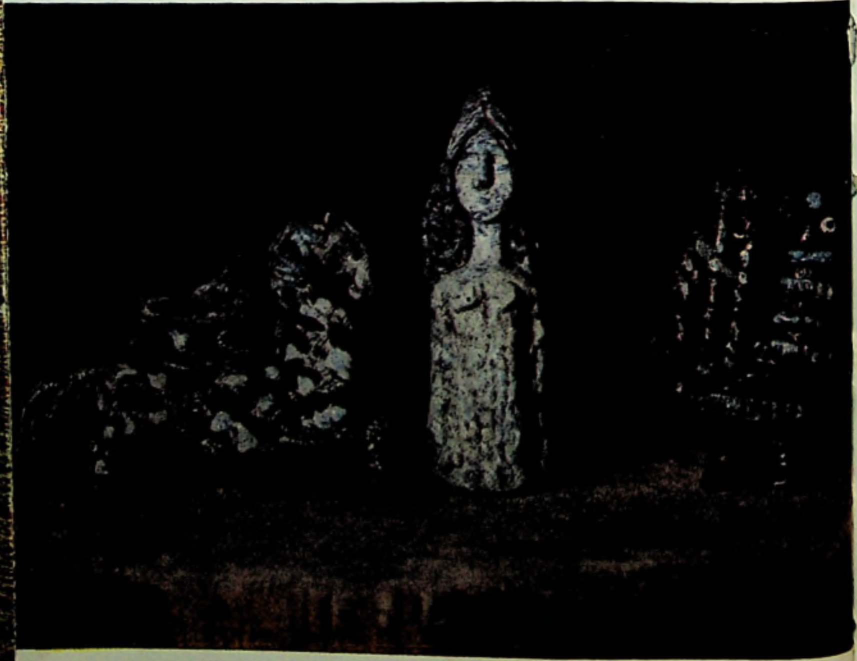
Care, iată, astfel atins, fără orgolioasă suficienţă, îşi îngăduie a înflori într-o dulce sălbăticie.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

1. Amintiri din Muzeul Antipa, 1970
2, 3, 4. Ştefan cel Mare cu Doamna şi Coconii, 1957 (ansamblu şi detalii)
5. 1907, II
6. Dansuri de priveghi din Vrancea, 1965 (detaliu)
7, 8. Cuptor ceramic, 1971
9, 10. Fîntîni cu cumpănă, 1962
11. Creaţii în ceramică, 1962



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

PREZENTAREA TEHNICĂ
SANDA GUSTI

corectura:
LIDA IGIROŞIANU

Tiparul executat sub comanda
nr. 1500 la
Intreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918"
str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97
Bucureşti,
Republica Socialistă România

Secolul 20

REDACŢIA: CALEA VICTORIEI, 115, TEL. 50.64.35
ADMINISTRAŢIA: CALEA VICTORIEI, 115. TEL 50.64.30
BUCUREŞTI

Lei 10

43 804

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România